
مسارات القراءة
في
الأدب المغربي المعاصر
د. يونس لوليدي

الطبعة الثانية – مزيدة ومنقحة – 2020

الطبعة الأولى – 2006

رقم الإيداع القانوني: 2006/1333

الترقيم الدولي: 9-7010-0-9954

إديسوفت للنشر – الدار البيضاء

مقدمة

هذه "القراءة" ليست نقدية تاريخية، ولا نقدية بيوغرافية، وإنما هي قراءة تهتم "بالأنا العميق" الذي يتم التعبير عنه في العمل الأدبي، وتسعى إلى إظهار "العالم المتخيل" الخاص بكل مؤلف، سواء كان شاعرا، أو روائيا، أو كاتبا مسرحيا...

إنها قراءة تؤمن بأن الأدب "حلم"، انطلاقا من وعي الأنا بالعالم، وتؤمن كذلك - في خضم هذا "الحلم" - بأن العالم يشبه كتابا، ولكي يُقرأ هذا العالم / الكتاب، فإنه يحتاج إلى إعادة كتابة، وهذا ما تفعله القصيدة أو الرواية أو المسرحية، حيث تعيد كتابة العالم إبداعا، وتأتي هذه "القراءة" لتعيد كتابة هذا الإبداع نقدا، حتى وإن لم أعتبر قط نفسي ناقدا. فأنا عندما أقرأ، أكتب من خلال نفسي، وعندما أكتب أتحول إلى أكثر من قارئ في الآن نفسه.

علمتني هذه القراءات المختلفة، لملامح متنوعة من الأدب المغربي المعاصر، عدة أشياء: علمتني أنه عندما تكتب، فأنت تقرأ. وعلمتني أن الكاتب هو أول قارئ لعمله الأدبي. وعلمتني أن الكتابة تجعلك تقرأ أحسن. وعلمتني، أيضا، أن "قراءة" نص ما، هي مواجهة بين المكتسب الشخصي للقارئ وبين المعطيات التي يقترحها النص. وعلمتني، أخيرا، أن أطرح على نفسي سؤالا أساسيا: هل تنوع أنظمة الكتابة - بما أنني قرأت الرواية والقصيدة والمسرحية - يسفر بالضرورة عن تنوع أنظمة القراءة؟

لعلي كنت في هذه القراءات مؤولا، حيث يتم تحديد التأويل انطلاق من وجوده، وتكون القراءة هي المدخل إلى معناه الخفي. لعله كان تأويلا سيكولوجيا، حيث يهدف هذا النوع من القراءة إلى إظهار الحوافز اللاواعية، الخفية، الذاتية والجماعية لعمل أدبي ما.

لعل قراءتي التأويلية، وأنا أقدم إحصائيات في عدد من القراءات، لم تكن قراءة إحصائية للعلامات، بقدر ما كانت تحريكا للمعنى وإظهارا له، ومحاولة لإعطائه وظيفة.

لعلي، في بحثي عن تجليات التناص، كنت أعلن عن إيماني بأن التناص آلية خاصة من آليات "القراءة الأدبية" التي تنتج الدلالة، عكس "القراءة الخطية" التي تنتج المعنى.

هذه إذن مجموعة من "القراءات العاشقة" اقترفتها تقديرا لعدد من العلامات البارزة في الأدب المغربي المعاصر، علامات قدمت طيلة حياتها صورا مشرقة لهذا الوطن الجميل، الذي كثرت - في الآونة الأخيرة - كسوفاته وخسوفاته.

يونس لوليدي

الفصل الأول: محمد السرغيني: الشاعر المتصوف

"الكائن السبأي" بين النص القرآني والمصطلح الصوفي

ا - النص القرآني:

يرجع اقتباس الشعراء قديما وحديثا من القرآن الكريم إلى عدة عوامل، يمكن أن نشير إلى بعضا:

1- إن بنية الجملة القرآنية تختلف عن كل نظام معروف في الخطاب العربي.

2- يتميز القرآن الكريم -على الرغم من طول النص - بالاتحاد الدائم بين الصفاء "الخارق" للتعبير الفني والغنى العميق للمضمون.

3- ليس في نظم القرآن نشاز أو تغاير على الرغم من تنوع الكلام والخطاب (من حكايات، ومواعظ، وجدل...).

4- يتميز القرآن بفن غير مألوف من استمرارية الإيقاع ولا استمراريته، ومن صعود وهبوط، وانتقال وتوقف في سير الخطاب.

5- كل الأشكال البلاغية المعروفة للكلام موجودة في القرآن.

6- قدرة القرآن الفائقة على الاختيار الممتاز للكلمات الأكثر مناسبة من أجل التعبير عن الأفكار الأكثر جدة.

7- إن عبارات القرآن متسلسلة خالية من كل اصطناع أو وعورة مستهجنة.[1]

كل هذه العوامل وغيرها دفعت الشعراء إلى الاقتباس من القرآن رغم أن الاقتباس منه يعرف فورا مهما حاول أن يختفي وراء الرموز أو المترادفات، أو الصور البلاغية.

ويتراوح النص القرآني في "الكائن السبأي" بين اقتباس قصة بأكملها، أو اقتباس جزء منها، أو اقتباس المعنى عن طريق المترادفات، أو اقتباس الصور البلاغية.

وهكذا نجد الشاعر محمد السرغيني - في إطار اقتباس قصة قرآنية - يقول :

"من خرق السفينة رحمة بالكائن السبأي؟ من قتل الغلام نكاية في الكائن السبأي؟ من نقض الجدار؟" **(الديوان - ص. 67).**

وهنا اقتباس لقصة بأكملها، هي قصة موسى عليه السلام مع العبد الصالح التي وردت في سورة "الكهف" من الآية (64) حيث يقول تعالى: "فوجدا عبدا من عبادنا آتيناه رحمة من عندنا وعلمناه من لدنا علما" إلى الآية (82) حيث يقول تعالى: "وما فعلته عن أمري، ذلك تأويل ما لم تستطع عليه صبرا".

وقد ورد عن الرسول ﷺ أن موسى قام خطيبا في بني إسرائيل، فسئل أي الناس أعلم؟ فقال: "أنا". فعتب الله عليه إذ لم يرد العلم إليه. فأوحى إليه أن لي عبدا بمجمع البحرين هو أعلم منك. وقد اختلف العلماء في اسم هذا العبد الصالح، وهل هو نبي أم رسول أم ولي، والجمهور على أنه "بليا بن ملكان"، وأن "الخضر" لقب له، وعلى أنه نبي.[2]

واقتبس الشاعر محمد السرغيني أيضا جزءا من قصة داود، حيث يقول:

"لابد أن يكتب داود كتاب العشق في جسده بجسد العشيقة وزوجها لابد من إقصائه في جبهة القتال." **(الديوان – ص 53).**

ولا يمكن الحديث هنا عن اقتباس مباشر من القرآن، وإنما عن اقتباس من بعض الشروح التي أعطيت لهذه القصة الواردة في سورة "ص" من الآية (21) حيث يقول تعالى: "هل أتاك نبأ الخصم إذ تسوروا المحراب إذ دخلوا على داود ففزع منهم". إلى الآية (24) حيث يقول تعالى:

"وظن داود أنما فتناه فاستغفر ربه وخر راكعا وأناب". فقد ذكر المفسرون ههنا قصة أكثرها مأخوذ عن الإسرائيليات، وحيث ورد في الإصحاح الحادي عشر والثاني عشر من سفر "صموئيل الثاني"، أن داود زنى بامرأة قائده (أوريا) في حياته، وأنه دفع به ليقتل في الحرب. ثم ضم داود زوجته إليه، حيث عاتبه النبي (ناثان) على ذلك. وكان علي بن أبي طالب يقول: "من حدثكم بحديث داود عليه السلام على ما يرويه القصاصون جلدته مائة وستين جلدة". وهو حد الفرية على الأنبياء.[3]

ويبدو أن المعنى الذي كان الشاعر محمد السرغيني يريد أن يبرزه من خلال هذا الاقتباس، هو أن الإنسان مهما كانت قوته وحكمته قد يضعف أحيانا أمام الحب. فهذا داود الذي سخر الله له الجبال والطير لتسبح معه، وعلمه منطق الطير، وألان له الحديد، وعلمه صناعة الدروع المركبة من حلق الحديد، وشدد ملكه، قد أحس في لحظة من اللحظات بالضعف أمام الحب.

ويستمر اقتباس الشاعر محمد السرغيني من القرآن حيث يقول :

"امرأة قد حجزت مقعدها الخلفي في مقصورة خلفية كي تتعرى من حجاب الستر في الظلام – كي تخرج من قشرتها محارة صادقة. وجاءها المخاض تحت النخلة". **(الديوان ص 43).**

وفي هذا استحضار لقوله تعالى: "فأجاءها المخاض إلى جذع النخلة". **[مريم / 22].**

أما في قوله:

"وهنت العظام واشتعلت رؤوس جبالها بالشيب" **(الديوان ص 67).**

فهو يقتبس الصورة البلاغية الواردة في قوله تعالى: "ربي إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيبا" **[سورة / 4].**

وعندما يقول:

"هل خطأ أن ينبث اليقطين في مغارة وأن تكون بصمات الذئب في قميصها كاذبة. والدم في جبهتها رائحة شحيحة" **(الديوان ص 54).**

فإنه يقتبس من قوله تعالى: "وجاءوا على قميصه بدم كذب" **[يوسف / 18].**

وحينما يقول: "قربانا قدمت العمر إلى باب محروق" **(الديوان ص 47).**

فإنه يقتبس من قوله تعالى: "واتل عليهم نبأ ابني آدم بالحق إذ قربا قربانا" **[المائدة / 27].**

إلا أنه اقتباس عن طريق المترادفات حيث استبدل "قرب" "بقدم".

ويقتبس الشاعر محمد السرغيني من القرآن معاني معينة عن طريق استبدال ترتيب الكلمات، لكن مع الاحتفاظ بالمعنى العميق المراد منها. وهكذا حين يقول:

"قل لو كان حبر كلماته هو البحر لكان النعي في طحلبه والظمأ الوحشي في مرجانه" **(الديوان، ص. 43).**

فإنه يقتبس بشكل مباشر من قوله تعالى: "قل لو كان البحر مدادا لكمات ربي لنفد البحر قبل أن تنفد كلمات ربي" **[الكهف / 109].**

وهو يقتبس بشكل غير مباشر من قوله تعالى: "ولو أنما في الأرض من شجرة أقلام والبحر يمده من بعده سبعة أبحر ما نفذت كلمات الله". **[لقمان / 27].**

وحينما يقول الشاعر محمد السرغيني:

"يستعر الرماد في المواقد يحترق التابوت في عرعاره وسوسه وألق الزجاج" **(الديوان، ص. 50).**

فالتابوت هنا قد يكون آية على الملك كما في قوله تعالى: "إن آية ملكه أن يأتيكم التابوت فيه سكينة من ربكم وبقية مما ترك آل موسى وآل هارون" **[البقرة / 248].**

كما يمكنه أن يصبح وسيلة نجاة، كما حدث في قصة موسى حيث يقول تعالى: "إذ أوحينا إلى أمك ما يوحى أن اقذفيه في التابوت، فاقذفيه في اليم، فليلقه اليم بالساحل يأخذه عدو لي وعدو له" **[طه، 39/38].**

وحين نحاول رصد المفردات المعبرة عن الزمان والمكان التي كثر استعمالها في ديوان "الكائن السبأي"، نلاحظ أنها موجودة ضمن المفردات القرآنية المعبرة عن الزمان والمكان. وهكذا ففيما يتعلق بالمفردات المعبرة عن المكان، فقد وظف الشاعر محمد السرغيني مفردات كثيرة التواتر في القرآن كمفردة (الأرض) التي تكررت في القرآن أربع مائة وواحد وخمسين مرة، ومفردة (السماء) التي تكررت في القرآن ثلاث مائة وعشر مرات، وكلمة (نهر) التي تكررت في القرآن أربعا وخمسين مرة، وكلمة (بحر) التي تكررت في القرآن اثنين وأربعين مرة، وكلمة (شمس) التي تكررت في القرآن ثلاثا وثلاثين مرة، وكلمة (نجم) التي تكررت في القرآن ثلاث عشرة مرة.[4]

وقد حاول الشاعر محمد السرغيني أن يخلق من خلال هذه المفردات ترابطا بين الفضاء السماوي والفضاء الأرضي. هذان الفضاءان اللذان يتخذان ماديتهما ويتجسدان عن طريق ظواهر أو أشياء أو كائنات محسوسة من مثل الرعد والبرق والعاصفة والسحاب والمطر والأشجار والثمار والحيوانات.

أما فيما يتعلق بالمفردات المعبرة عن الزمان، فقد وظف الشاعر محمد السرغيني مفردات كثيرة التواتر في القرآن كمفردة (الليل) التي وردت اثنين وتسعين مرة في القرآن، ومفردة (ساعة) التي وردت ثمانية وأربعين مرة في القرآن، ومفردة (شهر) التي وردت واحدا وعشرين مرة في القرآن، ومفردة (يوم) التي وردت أربع مائة وأربع مرات في القرآن.

II - المصطلح الصوفي:

لقد استخرجت من هذا الديوان نوعين من المصطلحات هما:

1- مصطلحات نابعة من التجربة الصوفية نفسها، وتعتبر ركيزة من ركائزها.

2- مصطلحات استقطبتها الصوفية، حيث أتت بها من حقول معرفية ودلالية أخرى، وأضفت عليها من إشراقاتها ومعانيها، فصارت بدورها تحيل على معاني ودلالات صوفية.

ونجد من هذا النوع الأخير مصطلح (المرآة)، حيث وظفه الشاعر عدة مرات كما في قوله :

"قراءة الوجه كما تعكسه المرآة يعثر فيها الثلج عن طقوسه، وبعدها تستسلم الصدفة للمبادرة" **(الديوان، ص 30)**

أو كما في قوله:

"وجهي بين وجوه أخرى منفوش في المرآة – المرآة اختارت منطقها. إذ باضت في الأحياء المأهولة من "باب المحروق" **(الديوان، ص. 49).**

وتكتسي المرآة أهمية واضحة عند ابن عربي، حيث يقول عن الصورة المعكوسة على المرآة، "كما يدرك الإنسان صورته في المرآة ويعلم قطعا أنه أدرك صورته بوجه، ويعلم قطعا أنه ما أدرك صورته بوجه لما يرى فيها من الدقة إذا كان جرم المرآة صغيرا، ويعلم أن صورته أكبر من التي رأى بما لا يتقارب. وإذا كان جرم المرآة كبيرا فيرى صورته في غاية الكبر، ويقطع أن صورته أصغر مما رأى ولا يقدر أن ينكر أنه رأى صورته."[5] ولعل هذا المعنى نفسه هو ما كان يقصده الشاعر محمد السرغيني حين قال إن المرآة اختارت منطقها.

وهكذا فإن الرمزية الخاصة بانعكاس الصورة على السطح الصقيل تأخذ في المبحث العرفاني للخيال دلالات جوهرية، منها اعتبار العالم الأكبر والعالم الأصغر (الذي هو الإنسان) بمثابة مرايا متقابلة. فالإنسان مرآة تعكس ما ينطوي عليه العالم الأكبر من عناصر ودقائق، والعالم ذاته مرآة صقالها الإنسان وفيه تتجلى الصفات والأسماء.[6]

إلى جانب "المرآة" هناك "النخلة"، وقد وظفها الشاعر محمد السرغيني عدة مرات، حيث يقول: "ينبثق الغليون والأفيون مثل التوأمين من عظام الشجرة، فتولد الرؤيا التي تهز جذع النخلة" **(الديوان – ص. 42).**

وتأتي أهمية النخلة عند المتصوفة من ارتباطها ببدء الخلق، فقد ساق ابن عربي حكاية مفادها أن الله لما خلق آدم فضلت من خميرة طينه فضلة خلق منها النخلة، وفضل من الطينة بعد خلق النخلة قدر السمسمة في الخفاء، فمد الله في تلك الفضلة أرضا واسعة الفضاء، فيها من العجائب والغرائب ما لا يقدر قدره، ويبهر العقول أمره.[7]

وجاءت أهمية النخلة، عند المتصوفة أيضا، من الحديث النبوي عنها: فعن عبد الله بن دينار عن ابن عمر عن النبي ﷺ قال: "إن من الشجر شجرة لا يسقط ورقها، وإنها مثل المسلم، فحدثوني ما هي؟ فوقع الناس في شجر البوادي". قال عبد الله: ووقع في نفسي أنها النخلة فاستحييت. ثم قالوا: "حدثنا يا رسول الله ما هي، قال "النخلة". وفي تقصي أوجه المناظرة بين المسلم والنخلة أشار المتصوفة إلى كثرة خيرها، ودوام ظلها، وطيب ثمرها. ووجوده على الدوام، كما أن الإبل تعلق بنواها. فهي إذن كلها خير وجمال كما أن المؤمن كله خير.[8]

إلى جانب "المرآة" و"النخلة"، هناك "التابوت". وقد احتل التابوت مساحة كبيرة في قصيدة "الكائن السبأي". وهكذا يقول الشاعر محمد السرغيني:

"يغتسل البحر بملح الساحل

تعلب الجثث في مناجم الفوسفاط ثم

يستعيد التابوت" **(الديوان – ص 51)**

ويقول أيضا:

"كذبت التفاحة

وكذب التابوت والسفرة والعلامة" **(الديوان – ص 54).**

ويعقد ابن عربي عند حديثه عن التابوت - وفي إطار قصة موسى - مقارنة بين التابوت الذي وضع فيه موسى وألقي به في اليم، والسفينة التي خرقها العبد الصالح. فخرق هذه السفينة ظاهره هلاك وباطنه نجاة من يد الغاصب، أما التابوت فظاهره هو الآخر هلاك وباطنه نجاة. وإنما فعلت به أمه ذلك خوفا من أن يذبحه فرعون. ويرى ابن عربي أن الحكمة في إلقاء موسى في التابوت ورميه في اليم، هي أن التابوت ناسوته، واليم ما حصل له من العلم بواسطة هذا الجسم مما أعطته القوة النظرية والقوى الحسية والخيالية التي لا يكون شيْ منها ولا من أمثالها لهذه النفس الإنسانية إلا بوجود هذا الجسم العنصري. إذن فهذا التابوت فيه سكينة الرب.[9]

ويحتل "الجسد" هو الآخر مساحة كبيرة في هذا الديوان. وهكذا يقول الشاعر محمد السرغيني:

"وهو في غضبه البُني، في جسده النييء كم تقتله الرطانة في الجسد البديل" **(الديوان – ص 31).**

ويقول أيضا:

"تعترف اللغة أن آكل التفاحة وظف في جسده أخطاءه. لغته الأخرى" **(الديوان – ص 34).**

والجسد كما يقول الشيخ القاشاني: "ما ظهر من الأرواح وتمثل في جسم ناري أو روحي."[10]

أما موسى بن ميمون القرطبي الأندلسي فيعقد مقارنة بين الجسد والعالم برمته، حيث يرى أنه كما أن جسد الإنسان أعضاء رئيسية وأعضاء مرؤوسة مفتقرة في بقائها لتدبير العضو الرئيس، كذلك العالم بجملته أجزاء رئيسية وأجزاء مرؤوسة مفتقرة لمدبر. وكما أن العضو الرئيسي في الجسد هو القلب، فإن الفلك هو المدبر لسائر أجزاء العالم بحركته.[11]

وإذا ما عقدنا مقارنة بين عدد مرات توظيف هذه المصطلحات الآتية من حقول دلالية ومعرفية أخرى وبين عدد مرات توظيف المصطلحات الصوفية المحضة في "الكائن السبأي"، نلاحظ أن الشاعر محمد السرغيني لم يكثر من توظيف هذه المصطلحات الأخيرة. فهو لم يشر إلى "البرزخ" إلا مرة واحدة في قوله: "سبحانه في وجهه الوسيم، في الجوهر، في الزئبق في البرزخ" **(الديوان – ص 32).**

و"البرزخ" كما يقول الشيخ القاشاني: "هو الحائل بين الشيئين، ويعبر به عن عالم المثال. أعني الحاجز بين الأجساد الكثيفة وعالم الأرواح المجردة. أعني الدنيا والآخرة." [12]

والعلاقة بين "البرزخ" والخيال واضحة عند المتصوفة، فقد وصف السهروردي الحلبي الخيال بأنه عالم المثل المعلقة، وهو بهذا الاعتبار عالم برزخي، وسط بين المعقول والمحسوس، ومرآة تعكس عليها صور جميع الموجودات المعقول منها أو المحسوس.

كما أن الشاعر محمد السرغيني لم يوظف مصطلح "الرؤيا" إلا مرتين، مرة في قوله:

"آني في الأنساق آني في هالات الرؤيا."

ومرة في قوله:

"ينبثق الغليون والأفيون مثل التوأمين من عظام الشجرة فتولد الرؤيا التي تهز جذع النخلة" **(الديوان – ص 42).**

وحديث ابن عربي عن "الرؤيا"، هو مزيج من الفلسفة وعلم النفس والتصوف. وكما هو معلوم فابن عربي يقسم الوجود إلى خمس مراتب يسميها الحضرات الخمس. ويعتبر الرؤيا الصادقة من مظاهر حضرة الخيال أو حضرة المثال، وعالم المثال عنده عالم حقيقي توجد فيه صور الأشياء على وجه بين اللطافة والكثافة، أي بين الروحانية المحضة والمادية الصرفة.[13]

ولم يوظف الشاعر محمد السرغيني مصطلح "الذكر" إلا مرة واحدة في قوله:

"ميوعة العشق في حلقات الذكر" **(الديوان – ص 33).**

ويرى الشيخ الهروي أن "الذكر" هو التخلص من الغفلة والنسيان، وهو على ثلاث درجات هي:

الدرجة الأولى: الذكر الظاهر من ثناء أو دعاء أو رعاية.

الدرجة الثانية: الذكر الخفي وهو الخلاص من القيود والبقاء مع الشهود ولزوم المسامرة.

الدرجة الثالثة: الذكر الحقيقي وهو شهود ذكر الحق إياك، والتخلص من شهود ذكر ومعرفة افتراء الذاكر في بقائه مع الذكر.[14] أما "الذكر" عند ابن عربي، فهو مرادف لكلمة "الفناء" بالمعنى الذي يفهمه أصحاب وحدة الوجود، أي الحال التي يتحقق فيها الصوفي بوحدته الذاتية مع الله. فذكر الله، معناه هنا الحضور مع الله والفناء فيه.[15]

ولم يوظف الشاعر محمد السرغيني مصطلح "الجذب" إلا مرتين، مرة في قوله :

"في حضرة الجذب، وفي رافعة الميناء، في المكوك في الأنبوبة" **(الديوان – ص 33).**

ومرة في قوله:

"وبورك النبي في منطقة الجذب وفي ملحة الوصول" **(الديوان – ص 53).**

و"الجذب"، حسب الشيخ القاشاني، هو تقريب العبد بمقتضى العناية الإلهية المهيئة له كل ما يحتاج في طي المنازل إلى الحق بلا كلفة وسعي منه.[16]

ويمكننا أن نتساءل في نهاية هذه المقاربة، لماذا توظيف الشاعر الدكتور محمد السرغيني للمصطلحات النابعة من التجربة الصوفية - هو الذي خبر الصوفية وعوالمها - أقل بكثير من توظيفه للمصطلحات القادمة إلى الصوفية من حقول معرفية ودلالية أخرى؟ هل معنى ذلك أن المصطلحات الصوفية المحضة لم تعد تسع رؤيته الشعرية للعالم، التي لم تعد تنظر فقط إلى الماضي وإلى التراث من أجل توظيف رموزهما، وإنما أصبحت تستشرف المستقبل؟ ولعل أكبر دليل على استشرافه للمستقبل، حديثه سنة 1984 عن الخيوط الواهية لوحدة اليمن، التي تشبه خيوط بين العنكبوت:

"آه هي صنعاء كبيت العنكبوت

هي صنعاء السحالى والعظام الحجرية

هي صنعاء التي تقرأ في سفر الخروج" **(الديوان – ص 58)**

الهوامش

1 محمد أركون: الفكر الإسلامي – قراءة علمية – مركز الإنماء القومي – بيروت 1987 – ص 200.

2- انظر: عبد الوهاب النجار: قصص الأنبياء – دار الجيل – بيروت 1985 – ص. 352-353.

3- انظر سعيد حوى: الأساس في التفسير: المجلد الثامن – دار السلام للطباعة – الطبعة الأولى – 1985 – ص 4791.

4- انظر: محمد أركون: الفكر الإسلامي – ص 192.

5- ابن عربي: الفتوحات المكية – طبعة دار صادر – بيروت – الجزء 2 – ص 312.

6- انظر: عاطف جودة نصر: الخيال – مفهوماته ووظائفه – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1984 – ص 89-90.

7- ابن عربي: الفتوحات المكية – ج 1 – ص 304.

8- انظر: عاطف جودة نصر: الخيال – ص 92.

9- محيي الدين بن عربي: فصوص الحكم – دار الكتاب العربي – بيروت – ص 198.

10- الشيخ القاشاني: اصطلاحات الصوفية – تحقيق محمد كمال ابراهيم جعفر – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1981 – ص 39.

11- موسى بن ميمون القرطبي الأندلسي: دلالة الحائرين: مكتبة الثقافة الدينية – ص 189.

12- الشيخ القاشاني: اصطلاحات الصوفية – ص 36.

13- ابن عربي: فصوص الحكم – ص 74.

14- الهروي: كتاب التمكين في شرح منازل السائرين – دار نهضة مصر – القاهرة – ص 177.

15- ابن عربي: فصوص الحكم – ص 232.

16- الشيخ القاشاني: اصطلاحات الصوفية – ص38.

الفصل الثاني :حسن المنيعي: الناقد المترجم

I - تجليات الفعل النقدي عند حسن المنيعي :

يقول د. حسن المنيعي: "إنني لست ناقدا مسرحيا وإنما قارئ/متفرج (...)، ومشروع تعاملي مع المسرح يظل محدودا وطموحا في نفس الوقت. إنه مشروع ينظر إلى الكتابة المسرحية في أبعد حدودها، أي فيما ينطوي عليه النص من إمكانات فكرية وسينوغرافية، وبالتالي فإن قراءتي له تحاول اليوم أن تقف على كمية حركيته الفنية وثقل تاريخه، وبعد "لعبويته": الشيء الذي يجعلني أعالجه لا كنتاج أو كجوهر فحسب، وإنما كجسم متحول." (1)

وإذا تجاوزنا تواضع العالم هذا، تبين لنا أن النص المسرحي يحتل مكانة متميزة في المشروع النقدي للدكتور حسن المنيعي، حيث يقول عن هذا النص: "إن النص كبنية، هو العنصر الفاعل في الحدث المسرحي، لأنه يمتلك طاقة خاصة تكمن في الكلمات التي تقوم على تحريك الشخوص والأحداث، لكي تصبح الفكرة المطروحة في النهاية حركة تتحقق عبر الإلقاء الذي يجد سنده في الإماءة." (2)

1- الدراسات الغربية:

لقد قدم المنيعي للساحة المسرحية المغربية أهم الاتجاهات والنظريات التي عرفها المسرح الغربي، بغية تعريف القارئ بأهم المستجدات التي يعرفها المسرح العالمي. كما تناول بالدراسة الكثير من المواضيع التي تهم الطالب الجامعي، كالتعريف بالتراجيديا وتطورها منذ اليونان إلى وقتنا الحاضر، باعتبارها كما يقول: "الشكل التام على صعيد الإبداع الدرامي." (3) ويعتمد المنيعي في تقديمه لموضوع التراجيديا على التسلسل التاريخي، حيث قدم مفهومها وصورتها منذ ظهورها إلى حدود القرن 19 مع ظهور التراجيديا الحديثة.

ولعل ما يميز دراسة المنيعي هاته، كونها طرح شمولي يقوم على رؤية تاريخية في معالجة القضايا المسرحية. ومما يؤكد هذه النزعة التاريخية، أن د. المنيعي حينما يتحدث عن المسرح بفرنسا، يتعرض لأهم المراحل التي مر بها منذ القرون الوسطى مرورا بعصر النهضة والقرن 18 ووصولا إلى العصر الحديث. ولم يكتف بذكر هذه المراحل التاريخية، وإنما تناول أيضا بالدراسة أهم الأسماء التي لمعت في هذا المجال أمثال كورني وراسين وفيكتور هيجو. وتناول المنيعي أيضا بالدراسة المسرح الأمريكي، نظرا لكون أمريكا عرفت حركة مسرحية جد متميزة، ولها خصوصياتها التي لا تخفى على المهتمين بالمسرح العالمي. هذه الخصوصية التي تتجلى بوضوح في توظيف تقنية الارتجال في العمل المسرحي.

وتطرق د. المنيعي إلى اتطور التاريخي الذي عرفه المسرح الأمريكي منذ 1929 ولأهم التحولات التي طبعته، حيث يبدو منشغلا بمواضيع السياسة الجديدة التي تطرح مواصفات العالم الرأسمالي في مواجهة العالم البروليتاري. وقد عرف المسرح الأمريكي تطورات في مواضيعه، حيث بدأ مع مرور الزمن يفقد طابعه الثوري، فكان أن ظهر اتجاهان دراميان هما: "الاتجاه الواقعي" و"اتجاه التحليل النفسي". وتم تحويل الممثل من مستوى التمثيل الفردي، بطريقة ارتجالية، إلى مستوى التمثيل الجماعي.

كما قدم د. المنيعي أهم الاتجاهات التي بلورت العملية المسرحية بأمريكا، وركز اهتمامه على أربعة اتجاهات هي:

* **"مسرح الوقعة"**: الذي يعمل على تحويل الوقائع إلى فرجة، ويعتمد على العنصر المرئي بالإضافة إلى عناصر صوتية ولغوية، ويعتمد على تقديم العروض دون سابق إعداد انطلاقا من مظاهر تحدث في الحياة اليومية. ويقوم الممثل فيه بدور المشاركة العادية، كما تشكل فرجاته استمرارا لخصوصيات الفن الشعبي بأمريكا.

* **"مسرح الحي":** الذي يرمز إلى الاحتجاج الرادكالي مع توجه سياسي واضح، مما جعله يعرف عدة مشاكل وصعوبات، حيث عملت الشرطة على إقفال قاعات العرض في وجهه. ومن مبادئه التجريب والبحث عن التواصل مع الآخر.

* **"المسرح المفتوح"**: الذي هو لقاء بين الممثل والجمهور للتمتع بحدث ما. ويرتكز على المناقشات والتمارين الجماعية، وكتابة النص. وتتعرض موضوعاته في غالب الأحيان إلى الأوضاع السياسية في أمريكا.

* **"مسرح "الخبز والدمى":** الذي يرفض الاحتراف، ويسعى إلى الاندماج في الواقع اليومي، ويوظف كل الإمكانيات التي تقوم عليها الفرجة: من تشكيل ورقص وغناء وموسيقى، ويمزج في مواضيعه بين الدين والسياسة.

ويقدم المنيعي في إطار الدراسات التي خصصها للمسرح الغربي، أسماء لها وزنها داخل الحركة المسرحية العالمية، استطاعت أن تغير ثوابت هذه الحركة، كما أنه ذكر أهم أعمالها المسرحية بغية استخلاص أهم المميزات التي تميز مسرحها. ومن بين الأسماء البارزة التي تعرض لها د. المنيعي، نذكر:

- **برتولت بريشت:** الذي شغل الكثير من النقاد والدارسين بمسرحه الملحمي، واحتلت مسرحياته مكانة متميزة في الربرتوار العالمي.

- **جورج شحادة**: الذي كان يدعو في مسرحه إلى البراءة والطفولة بلغة تحمل الكثير من الإيحاءات والصور النابعة من شاعريته، حيث يمثل في الوقت نفسه الواقع والحلم.

- **إدوارد ألبي:** الذي احتل مكانة متميزة في المسرح الغربي، بفضل أعماله الجادة والعميقة، وبفضل تمرده في أعماله المسرحية على المسرحية التقليدية ذات الفصول الثلاثة، حيث إن جل أعماله ذات فصل واحد. وهو الشكل الذي ارتضاه حتى أصبح ميزة أساسية من مميزات فنه.

- **جان جنيه:** صاحب العالم الدرامي الشديد الثراء والمتعدد الآفاق والمستويات. إنه عقل متوقد لا يكف عن تأمل ذاته وتأمل العالم من حوله. إنه المبدع المسرحي الذي ناصر القضية الفلسطينية وقضية الزنوج، ونظر إلى الحضارة الغربية نظرة احتقار واشمئزاز.

- **يوري ليوبمون:** الذي عمل ضمن مسرح "تاجانكا"، حيث تهيمن على أعماله فكرة الحرب باعتباره كان جنديا لعدة سنوات. ومن بين التقنيات التي نهجها يوري في إخراج مسرحياته، نجد غياب الديكور، وجعل الإكسسوارات تحمل الكثير من الإيحاءات، والبراعة في استخدام الإنارة، وتركيزه على المرئي Le Visuel لأن المسرح في نظره لا يوجه إلى أشخاص لا يبصرون.

- **هارولد بنتز:** الذي عاش ويلات الحرب والدمار لذلك التزم في حياته بالسلم وجعله شعارا في حياته ومسرحه، مما يبين سبب رفضه الالتحاق بالخدمة العسكرية. ويوظف هذا المبدع في أعماله المسرحية الحوار اليومي والكلام العادي، مما يجعل لغته تتميز بالواقعية والسخرية في الوقت نفسه، كما يوظف مواقف مأساوية ليبين تناقضات الإنسان، ويوظف أخرى هزلية ليفسر دواخل النفس البشرية.

وهكذا يمكن أن نقول في نهاية هذه النقطة المتعلقة بدراسة د. المنيعي للمسرح الغربي، بأنه ركز في دراسته لكل شخصية من الشخصيات السالفة الذكر على جانب معين. فهو ركز عند حديثه عن جان جنيه على التفاصيل المتعلقة بحياته، لأنها كانت سببا في تحول وجوده برمته. وركز في دراسته لجروج شحادة على جانب كان له الأثر البليغ في توجهه المسرحي، هذا الجانب هو كتاباته الشعرية. وركز عند حديثه عن إدوارد ألبي على اهتمامه بدور المخرج في المسرح. وكان د. المنيعي يقوم، أثناء تركيزه على هذه الجوانب في حياة هؤلاء المبدعين، بتحليل مركز لبعض أعمالهم المسرحية، حتى يتمكن من إظهار المميزات الأساسية لتجاربهم المسرحية.

2- الدراسات العربية:

لقد اهتم د. حسن المنيعي بالحركة المسرحية العربية، حيث خصص للحديث عنها أكثر من كتاب. وهو في حديثه هذا يعالج أهم القضايا المرتبطة بالمسرح العربي كالتأسيس والتأصيل والكشف عن الهوية، وغيرها من القضايا التي اهتم بها النقاد والباحثون والدراميون في الوطن العربي، محاولين تخليص المسرح العربي مما اعتبروه تبعية للمسرح الغربي، معتمدين على تقنيات لها خصوصياتها العربية المتميزة.

وقد وضح د. المنيعي هذه المحاولات عند كل من توفيق الحكيم التي تبنى ظاهرة "المقلداتي"، وعند يوسف إدريس الذي تبنى ظاهرة "السامر"، وعند علي الراعي الذي اقترح ظاهرة "الارتجال"، وعند سعد الله ونوس الذي نادى "بالتسييس"، وعند الطيب الصديقي الذي اقترح "الفرجة الشعبية"، وعند عز الدين المدني الذي "عصرن التراث"، وعند عبد الكريم برشيد الذي تبنى "الاحتفال."

ويرى د. المنيعي أن الأسباب التي حالت دون تحقيق الانفصال عن المسرح الغربي والتأصيل الكلي للمسرح العربي، هي المشاكل التي يعرفها المسرح العربي وكذا موضعه من الثقافة الرسمية، وتوقف الفنانين عن الإبداع وعن العمل المتواصل. وربط هذه العوائق بشروطها التاريخية، حيث أكد أنها انعكاس لتأزم الأوضاع السياسية والاجتماعية في البلدان العربية.

ولم يكتف المنيعي بوصف ما هو موجود وإظهار السمات الحالية للمسرح العربي، بل إنه طرح أرضية يرى أنه على المسرح العربي أن يتأسس عليها، أرضية بكل الأبعاد الاجتماعية (كاستيعاب تناقضات المجتمعات العربية)، والأبعاد الفنية (كفهم الغرب، وتوظيف التراث، والسعي إلى تثقيف الجماهير).

وركز د. المنيعي، أثناء حديثه عن المسرح العربي، على ظاهرة التراث، حيث استعرض أهم المبدعين الذين اعتمدوه في الكشف عن هوية المسرح العربي. ويرى المنيعي أن توظيف الظواهر التراثية في العمل المسرحي لا ينبغي أن يكون توظيفا حرفيا أو مجرد نقل، وإنما يجب الاعتماد

على "أسس علمية وفنية ترمي بالأساس إلى استيعاب رموزها، لإعادة تركيبها من منطلق فاعلية عربية تؤسس لممارسة مسرحية مستقبلية ذات لغة متنوعة." (4)

ومن بين المواضيع التي اهتم بها د. المنيعي، موضوع التاريخ الذي لعب دورا بارزا في إغناء الحركة المسرحية العربية، حيث لجأ مجموعة من الدراميين العرب إلى توظيفه في مسرحياتهم محاولين بذلك تأصيل مسرح له خصوصياته. يقول د. المنيعي في هذا الصدد: "فالكتاب المصريون انسلخوا عن الأسلوب، الذي فجرته في أعماقهم ثورة يونيو 1952، ليعانقوا التاريخ والتراث الإسلامي والشعبي لاكتشاف مواضيع ساخنة تعكس الدائرة الإيديولوجية والمعنوية للسلف، وتساعدهم على مزاوجة أحلامهم بكتابة ديناميكية تنتج خطابا مسرحيا يرمي إلى تقديم تفسير عقلي وموضوعي للحياة العربية." (5)

ويدعو د. المنيعي إلى ضرورة الاستفادة من تقنيات المسرح الغربي وبلورتها في المسرح العربي لجعله أكثر اكتمالا ونضجا. واهتمام المنيعي بالحركة المسرحية العربية، بصفة عامة، ناتج عن عدم فصله بين قطر وآخر. فالمسرح العربي عموما يعمل على تأسيس هويته وتأكيد حضوره، سواء أكان مصريا أم عراقيا أم سوريا أم مغربيا.

إن الرؤية النقدية للدكتور المنيعي تتجلى بالخصوص في دراسته للعلاقة القائمة بين المسرح العربي والمسرح الغربي، ودراسة الخصوصية التاريخية التي تبلور ضمنها كل واحد منهما. ولعل ما يؤكد ذلك، المقارنة التي عقدها بين توفيق الحكيم، كأحد أعلام المسرح العربي، وبيراندللو، كأحد أعلام المسرح الغربي. هذه المقارنة التي تتميز بنوع من المرونة في التعامل مع كل واحد منهما في إطاره الثقافي، وتنطلق من دراسة متعمقة ومتفحصة لشخصية كل واحد منهما. وهو بهذا يتجاوز المفهوم التقليدي للأدب المقارن، الذي يقتصر فقط على إبراز علاقات التأثير والتأثر بشكل عام، دون الوقوف فقط عند حدود إبراز المتفق عليه وإنما يتعداه إلى أوجه الاختلاف.

ولم يقتصر د. المنيعي على طرح بعض القضايا التي تخص المسرح العربي، وإنما تجاوز ذلك إلى قراءة نماذج إبداعية كما فعل في كتابه "التراجيديا كنموذج"، حيث قام بتحليل مسرحيتين لتوفيق الحكيم هما: "الملك أوديب" و"مصير صرصار". وقد جسد توفيق الحكيم حضورا قويا في أعمال د. المنيعي النقدية، وحظيت أعماله بالدراسة العميقة والتحليل الدقيق.

3 .الدراسات المغربية:

لقد كان هدف د. المنيعي هو تقديم صورة واضحة عن الإبداع المسرحي المغربي وعن وضعيته الحالية، مع إبراز ممارسات لها حضورها ووزنها. هذا المسرح المغربي الذي يقول عنه: "إنه في حاجة إلى الرعاية المادية والتشجيع الأدبي، لأنه مسرح متطور رغم ما يعانيه من مشاكل هيكلية." (6)

وقد تابع د. المنيعي المسرح المغربي، منذ السبعينيات من القرن العشرين، متابعة دقيقة قائمة على انتقادات بناءة، محاولا التعريف بهذا المسرح وبأشكاله وتطوراته. فكتابه "أبحاث في المسرح المغربي"، يعد المصدر الأساسي لكل الباحثين والنقاد في دراستهم للمسرح المغربي. ففيه يقوم المنيعي بتأريخ للمسرح المغربي منذ إرهاصاته الأولى (كالبساط، والحلقة، وسلطان الطلبة، وسيدي الكتفي) إلى حدود السبعينيات، مستعرضا أهم الأشواط التي مر بها في جانبه الاحترافي والهاوي. ومن أهم القضايا التي يهتم بها المنيعي في إطار دراسته للمسرح المغربي: التأسيس، والتأصيل، والتراث، والتاريخ، ووضعية النقد، وعلاقة الهواة بالمحترفين. وعندما يدرس المنيعي جانب الفرجة في المسرح المغربي، فإنه يحيط بكل أبعادها من حيث الفضاء والممثل والأكسسوارات والإخراج والجمهور. ويبدو هذا واضحا أثناء حديثه عن الطيب الصديقي، حيث أفرد له المنيعي مكانة متميزة في دراساته، فوضع بذلك يده على مواطن الجمالية في إبداعاته.

ويعمل د. المنيعي، في إطار مشروعه النقدي، على إيصال مجموعة من التصورات والمفاهيم المسرحية إلى القارئ المغربي الذي لا يزال في حاجة إلى ثقافة مسرحية.

وعندما يعقد المنيعي مقارنة بين الهواة والمحترفين في المسرح المغربي، فإنه يقيم هذه المقارنة على مستوى المضامين والتقنيات الفنية الموظفة في كلتا التجربتين. وهكذا يرى د. المنيعي أن مساهمات الهواة كانت جد فعالة، حيث تم استغلال التاريخ والأسطورة، وتقديم شخصيات تاريخية لتعيش في الحاضر. وقد ساهم الهواة - حسب المنيعي - في تشكيل المسرح المغربي بإبداعاتهم الجادة، وملاحقتهم لأهم القضايا، ورفضهم للنص الذي يكرس الواقع، وتجاوزهم لمسرح ما قبل الستينات، عن طريق طرح مواضيع جديدة وتقنيات حديثة كالارتجال ومشاركة الجمهور واعتماد التجريب، إلا أنه رغم كل هذه المحاولات الجادة، فإن المسرح الهاوي لم يستطع - حسب د. المنيعي - استقطاب جمهور كبير، لأن هذا الأخير ما زالت ثقافته المسرحية لا تسمح له باستيعاب أعمال الهواة.

وفي المقابل بين المنيعي كيف أن المسرح الاحترافي يحظى بشعبية واسعة نظرا لمواضيعه الاجتماعية (كالزواج والطلاق والمرأة والأخلاق)، التي عادة ما يطرحها بصورة مبتذلة لإضحاك الجمهور، ولا يتجاوزها إلى مواضيع جادة تعمل على تثقيف هذا الجمهور وتحسيسه بخطورة المشاكل التي يواجهها، كما يعتمد المسرح الاحترافي في تقديم عروضه على تقنيات فرجوية تقليدية. وتعود هذه الوضعية التي يعيشها المسرح الاحترافي - حسب د. المنيعي - إلى ارتباطه بالإدارة والمؤسسة التي تموله ماديا مقابل الخضوع لتوجيهاتها، في حين تظل وضعية الفنانين الجادين عرضة للتهميش.

وعموما فقد ظل الإنتاج المسرحي المغربي، كما يقول المنيعي: "مكبلا في بنياته واختياراته بمشاكل عديدة. إذ كلما أراد التبشير بفكرة بناءة أو طرح رؤية طلائعية، فإن ذلك لا يتم إلا في واجهة خاصة هي واجهة الهواة في حين أمسى المحترفون - باستثناء بعضهم ممن التزموا بمبادئهم - ذوي قناعات سياسية متهورة، لا تتجاوز مبادراتهم تعليمات الإدارة التي تؤطرهم."[7]

ويخصص د. المنيعي جانبا مهما من دراساته للحديث عن النقد المسرحي المغربي والأشواط التي قطعها. وهكذا يرى أنه كان، في فترة الاحتلال، نقدا انطباعيا ذاتيا لا يتعدى وصف المسرحية وصفا سطحيا مع تلخيص لها. وبعد الاستقلال، ونتيجة للتحولات الثقافية التي عرفها المغرب، أصبح النقد المسرحي يتناول النص والعرض المسرحيين بطرق جديدة، تقوم على الاستفادة من مخزون الذاكرة التراثية واستخدام تقنيات غربية ملائمة. وبذلك حقق نوعا من التطور الذي ساهم في تشكيل خطاب مسرحي خصوصا في السبعينات، حيث ظهرت رغبة أكيدة في تحطيم القيود وتجاوز النظرة القديمة إلى المسرح المغربي.

وقدم د. المنيعي في كتابه "هنا المسرح العربي هنا بعض تجلياته" ورقة تعريف مؤقتة حول النقد المسرحي المغربي والنقاد المغاربة بصفة عامة، لكن هذا التعريف لم يكتمل إلا في كتابه "المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة"، حيث نجده يؤكد أن النقد المسرحي المغربي قد استفاد من مناهج عديدة: تاريخية واجتماعية وسيميائية وشعرية وفلسفية ...، كما استفاد من تقنيات غربية: كالمسرح الملحمي، ومسرح أرتو...، مما ساعد على تكوين مصطلحات ومفاهيم جديدة، وإغناء الساحة المسرحية المغربية بدراسات جادة.

ويمكننا في نهاية الأمر أن نشير من خلال الملاحظات الآتية إلى بعض تجليات المشروع النقدي للدكتور حسن المنيعي:

1- إن الدراسات النقدية لحسن المنيعي تساير باستمرار كل الممارسات والاتجاهات المسرحية، سواء كانت مغربية أو عربية أو غربية، وهذا ما جعل مشروعه النقدي متجددا ومتطورا.

2- تشكل جميع كتبه حلقة متسلسلة ومتواصلة يطبعها الكثير من الانسجام والتكامل، هدفها تحقيق ثقافة مسرحية موسوعية يرتبط فيها النظري بالتطبيقي، والنص بالعرض، والمحلي بالإقليمي والعالمي.

3- لا يقتصر د. المنيعي على طرح المواضيع ومناقشتها، بل يتجاوز ذلك إلى تقديم اقتراحات تساهم في عملية تطوير المسرح .

4- يحتل كل من بريشت وأرتو مكانة متميزة في الدراسات التي خصصها د.المنيعي للمسرح الغربي، في حين يحتل توفيق الحكيم مكانة بارزة في الدراسات التي خصصها للمسرح العربي، أما الدراسات التي خصصها للمسرح المغربي، فقد أفرد فيها مكانة متميزة للطيب الصديقي.

5- برز المنهج التاريخي في مجموعة من دراسات د. المنيعي، إذ أنه يعمل جاهدا على دراسة بداية كل اتجاه مسرحي والبحث عن جدوره وإرهاصاته الأولى، وتتبع الخطوات التي قطعها أو معرفة التطورات التي مسته، أو التراجع الذي عرفه. ويربط كل هذا بالشروط التاريخية والسياسية والاجتماعية والفكرية الممهدة أو المصاحبة لهذا الاتجاه.

II - دور ترجمات الدكتور حسن المنيعي في تطور النقد المسرحي المغربي

هناك ملاحظات أساسية لابد أن ننطلق منها :

1- يعتبر د.حسن المنيعي من أوائل من درس الترجمة في الجامعة المغربية، حيث درس هذه المادة ابتداء من سنة 1965.

2- يعتبر د.حسن المنيعي من أوائل من درس المسرح في الجامعة المغربية، حيث درس هذه المادة ابتداء من سنة 1967.

3- ما من شك في أن هدفه في هذه المراحل الأولى كان هو ملء الفراغ الموجود آنذاك في الساحة الجامعية فيما يتعلق بهاتين المادتين، غير أنه من المؤكد أيضا أنه أحس بعد مرحلة ملء الفراغ بأنه آن الأوان للمرور إلى مرحلة تعميق المعارف والاطلاع بعمق على الأصول، إما عن طريقة الكتابة عنها، أو عن طريق ترجمتها ووضعها بين يدي القارئ، سواء كان قارئا عاديا أو قارئا متخصصا.

4- لقد كان الهدف من وضع الترجمة في خدمة المسرح، ووضع المسرح بين يدي طلبة الجامعة منذ السبعينيات، هو المساهمة في خلق نقد مسرحي مغربي وتطويره، حتى يصبح عارفا بالنظريات المسرحية الغربية ومستفيدا من المناهج النقدية الحديثة في مجال المسرح، سواء التي قامت على منظور إيديولوجي أو منظور لسني بنيوي أو منظور سميولوجي.

5- لقد تنبه د. حسن المنيعي إلى الوضعية الصعبة التي كان يعيشها النقد المسرحي المغربي لغياب تراكم النصوص المسرحية المنشورة، ولغياب أو تعثر المجلات المسرحية المتخصصة، ولضيق الحيز الذي تخصصه الجرائد للنقد المسرحي، فآمن بأن تطور النقد المسرحي المغربي - في انتظار تحسن هذه الظروف - رهين بالبحث الجامعي .

وهكذا يرى د. حسن المنيعي أن الثقافة المسرحية مجال معرفي خصب تلتقي فيه جميع التيارات الفكرية والفلسفية، كما أنه يعتبر أن الفن الدرامي هو الميدان الذي تتجاورُ فيه كل الفنون وتُدرس فيه مشاكل العصور، انطلاقا من الجذور الحضارية الأولى للإنسان. [8] لذلك وجدناه - من خلال ترجماته - يضع استراتيجية الهدف منها المساهمة في ظهور قراءات نقدية جديدة، تنظر إلى المتن المسرحي إما كنص تنتظم داخله مجموعة من العناصر الدرامية، كالحكي والحوارات والتقطيع المشهدي والإشارات المسرحية والبنيات النصية والزمان والفضاء والشخصيات... وإما كتركيبة مزدوجة أي: نص/عرض، انطلاقا من منطلقات منهجية تخول دراسة العلاقات القائمة بين علامات النص وعلامات العرض.[9]

تتمثل هذه الاستراتيجية في ترجمة دراسات تتعلق بالمفاهيم، وبالمناهج، وبالأعلام، وأخيرا ترجمة بعض النصوص المسرحية القصيرة.

أولا- المفاهيم:

أ - المسرح والارتجال: من بين أبرز المفاهيم التي عمل د. حسن المنيعي على وضعها بين يدي النقاد -عن طريق الترجمة – مفهوم الارتجال، سواء الارتجال في الكوميديا المرتجلة La commedia d'ellarté، أو الارتجال في مسرح الأكواريوم الفرنسي، أو الارتجال في المسرح الأمريكي الذي يتأرجح بين الارتجال والعمل الجماعي، أو الارتجال في تجارب عملت على خلق فضاءات جديدة للمسرح، فضاءات إيقاعية Espaces Rythmiques مستقلة، تشرك الجمهور مباشرة في الاحتفال.

وهكذا - فمن خلال المقالات التي ترجمها د. حسن المنيعي في كتابه "المسرح والارتجال"[10] - يظهر الارتجال كأداة بحث بالنسبة إلى اللعب وإلى الإخراج. وهو طريقة فعالة للبحث أيضا عن الأفكار والمعلومات المتعلقة بالشخصيات، إضافة إلى أنه محرك قوي قادر على الكشف عن كل الطاقات المخبأة في اللاوعي من أجل إغناء العمل المسرحي.

ب- المسرح والمقدس: مفهوم هام آخر يطرحه د. حسن المنيعي من خلال بعض الدراسات التي ترجمها في كتابه "المسرح فن خالد." [11] المسرح كممارسة مقدسة ابتداء من ظهوره مرتبطا بالشعائر والأساطير والاحتفالات الدينية، مرورا بالمكانة التي احتلها في المدينة (La cité) ، وانتهاء بالمواضيع المقدسة التي كان يتناولها في التراجيديات. إذن: قداسة الشعائر، وقداسة الأساطير، وقداسة التراجيدي Le tragique، وقداسة الكاتارسيس الذي قد يقابله التطهير Purification. غير أن ارتباط المسرح بالمقدس لم يمنع من ظهور الهزلي في المسرح، سواء هزلي الشخوص أو هزلي المواقف أو هزلي الأخلاق.

ج- المسرح والجسد: يطرح كتاب د. حسن المنيعي "الجسد في المسرح"[12] – من خلال ترجمة دراسات تتعلق بالجسد – مفهوم الجسد الراقص، والجسد الكرنفالي، والممثل كجسد للفرجة، والمسرح وترويض الجسد، والجسد في مسرح الضحك الشعبي. وهكذا يظهر الاستعمال المسرحي للجسد أن هناك عدة أجساد منها:

*الجسد الأنثربولوجي : الذي يتحول عبر التاريخ.

*الجسد الإثنولوجي : الذي يعرف تنوعا في طبيعته حسب المجتمعات.

*الجسد الديني : الذي يقيم صلة مع المقدس.

*الجسد الجمالي : الذي أصبح موضوعا لتمثيليات فنية.[13]

ثانيا – المناهج:

أ - **السيميولوجيا**: لقد بين د. حسن المنيعي - من خلال الترجمات التي قدمها في كتابه "المسرح والسميولوجيا"[14] - كيف أن المسرح موضوع سيميولوجي بامتياز، وكيف تعد سنة 1931 تاريخا هاما بالنسبة إلى الدراسات المسرحية، حيث صدرت دراستان في تشيكوسلوفاكيا بدّلتا بشكل جذري مناهج التحليل المسرحي. هاتان الدراستان هما:

*علم جمال الفن والدراما: Otakar Zich

*محاولة تحليل بنيوي لظاهرة الممثل: Jan Mukarovsky

حيث طرحت هاتان الدراستان الأسس التي سوف تُبنى عليها النظرية المسرحية التي صدرت عن "حلقة براغ" في الثلاثينيات والأربعينيات، متأثرة في ذلك بالشكلانيين الروس وبلسانيات دوسوسور. هذه السميولوجيا التي تدرس، ضمن ما تدرسه، أنساق التواصل المسرحي، ومن بينها:

- تواصل الممثل والمتفرج.
- تواصل الشخصية والمتفرج.
- تواصل الممثل والممثل.
- تواصل المتفرج والمتفرج.

كما أن هذه السميولوجيا تدرس ما تنطوي عليه الفرجة من ميكانيزمات اللعب: ميكانيزمات جمالية وسياسية وسيكولوجية ولسانية...

ب- الدراماتورجيا: يقدم د. حسن المنيعي هذا التحليل ضمن ما ترجمه في كتابه "المسرح فن خالد". وتعني الدراماتورجيا:

1- دراسة بناء النص المسرحي، ودراسة كتابته وشعريته.

2- دراسة النص المسرحي وإخراجه (أو إخراجاته) في ارتباطه بمسار العرض.

ولابد من التمييز بين "التحليل الدراماتورجي"، أي الممارسة النقدية المتعلقة بوصف وتقييم الآثار التي يتركها الفن المسرحي، وبين "النظرية الدراماتورجية"، التي تبلور الأدوات الضرورية لهذه الممارسة النقدية.

ولا شك أنه على قارئ التعليقات والهوامش التي وضعها د. حسن المنيعي للترجمة المتعلقة بالدراماتورجيا، أن ينتبه إلى خاصية أساسية قلما انتبه إليها نقادنا مما يدفعهم إلى استصغار - إن لم يكن احتقار - التحليل الدراماتورجي. هذه الخاصة هي المصدر المزدوج للتحليل الدراماتورجي:

- المصدر الأول: هو دراماتورجيا المؤلفين والفلاسفة، كما حملها إلينا التاريخ، ابتداء من أرسطو وانتهاء بـ Vinaver مرورا بـ Voltaire، Corneille، Diderot، Hegel، Lessing، Hugo، Zola، Maeterlinck، Brecht، Sartre، و Sarraute. فالمعجم الوصفي لهؤلاء ضل محافظا - رغم كثرة الجماليات المسرحية وتنوعها - على استقراره.

- المصدر الثاني: التحليل الدراماتورجي، ويتمثل أولا في المحور البريشتي الفرنسي (متمثلا في مجلة Le Théâtre Populaire ورولان بارت)، ويتمثل ثانيا في البنيوية، ويتمثل ثالثا في أعمال كل من Anne Ubersfeld ، وPatrice Pavis، و Tawdeuz Kawzan الذين استفادوا من

الاقتراحات النظرية للتحليل البنيوي للسرد، ومن السيميائيات، ومن السردياتNarratologie ، ومن سميائيات التلفظ La Pragmatique.

ومعنى ذلك أن الذي يريد أن يقوم بالتحليل الدراماتورجي لابد أن يكون متمكنا من أدوات تحليل النصوص، وأن يكون ثانيا خبيرا بالجماليات المسرحية.

ثالثا - الأعلام:

يقدم د. حسن المنيعي للقراء والنقاد - من خلال الدراسات التي ترجمها - حشدا من الأعلام المسرحيين الغربيين من بينهم:

- بيراندللو :Pirrandello الشاعر والروائي والقاص والمسرحي، الذي بدأ بمسرحيات الفودفيل ليصل إلى "المسرح الجديد" الثوري.

- فيرناندو آرابال :Fernando Arrabal الذي كان يعتبر العرض المسرحي احتفالا يخرج من خلاله المؤلف والممثلون والجمهور شياطينهم الداخلية، والذي حاول أن ينظر لآرائه الفنية والمسرحية ضمن حركة Panique التي ضمت بين سنوات 1960 و1963 عشرات الكتاب والرسامين والسينمائيين، الذين حاولوا إحياء النفس السريالي.

- آرثر ميلير :Arthur Miller الكاتب الواقعي المتأثر بإبسن وبالانطباعية، والذي أقام مسرحياته حول قضايا كبرى مثل: علاقات الأب بالأبناء، الصراع بين الفرد والمجتمع، الاصطدام بين القوانين الأخلاقية والقوانين المؤسساتية. هذه الصراعات التي تؤدي في الغالب إلى الطريق المسدود: الانتحار.

- هارولد بنتر :Harold Pinter الإسرائيلي الإنجليزي، الذي كان في الصف الأول من "الموجة الجديدة" التي ظهرت في انجلترا بعد الحرب العالمية الثانية. الممثل والشاعر والقاص والمخرج، وكاتب التمثيليات الإذاعية والتلفزية والمسرحيات. وقد دخلت عبارة "Dialogue Pinterien" :

(الحوار البنتيري) - نسبة إلى بنتر- اللغة الانجليزية وقواميسها، لتعبر عن تبادل كلامي خالٍ من كل معنىً، غير أنه محمل بالتوتر وبالصراع حتى الموت.

- داريو فو : Dario Fo المهندس الذي تخرج من أكاديمية الفنون بميلانو قبل أن يصبح كاتبا دراميا، وممثلا، ومنشطا مسرحيا، حيث كتب العديد من الساتيريات للإذاعة والتلفزيون، وكتب العديد من الفارسات والكوميديات للمسرح، معتبرا نفسه "روح الرواة الشعبيين" في إيطاليا (Les Fabulatori). وقد أنشأ العديد من التعاونيات المسرحية، لعل أشهرها " Nuova Scena" التي كانت تابعة للحزب الشيوعي.

هؤلاء الأعلام وغيرهم كثير، كتب عنهم وترجم لهم وترجم عنهم د. حسن المنيعي، بهدف المساهمة في تثقيف النقاد المسرحيين المغاربة، واطلاعهم على مختلف الاتجاهات والتجارب المسرحية الغربية.

رابعا - المسرحيات القصيرة:

لم يقتصر د. حسن المنيعي في ترجماته على المفاهيم والمناهج والأعلام، بل ترجم أيضا نصوصا مسرحية قصيرة. فالثقافة المسرحية لا تكتمل إلا بالاطلاع على الأعمال الإبداعية إلى جانب الأعمال التنظيرية. وهكذا ترجم في كتابه "المسرح والارتجال" مسرحية "كومة الرمل" لإدوارد ألبي، وترجم في كتاب "الجسد في المسرح" مسرحية "الساموراي" لأنطونان أرطو. وترجم في كتاب "المسرح فن خالد" مسرحية "الأعمى والمقعد" للكاتب السيلاني درماسينا بتراجا Darmassina Petraga، ومسرحية "الحجز" للألماني A. Leizewitz أنطون لايزفتز.

نصوص مسرحية غربية وشرقية تعكس تجارب مختلفة، منها ما هو ملتصق بالجسد، ومنها ما هو ملتصق بالروح، ;منها ما يعتمد على الكلمة، ومنها ما يعتمد على غير الكلمة كوسيلة تعبير.

وهكذا نلاحظ إلمام د. حسن المنيعي - من خلال مترجماته - بلغتي المصدر والهدف، أي إلمامه بمعارف أنثربولوجية، لأن معرفة اللغة هي بالضرورة معرفة بنائها ومفرداتها من جهة، ثم

إدراك العلاقات المعتمدة التي تنتُج عن المعنى والقائمة بين البناء والمفردات داخل الإطار البنيوي والثقافي والحضاري لهذه اللغة من جهة ثانية.

ولقد وجهت ترجمات د. حسن المنيعي أغلب النقد المسرحي المغربي الأكاديمي الوجهات الآتية:

1- دراسات مرتبطة بالسيميولوجيا المسرحية، وهدفها تحليل النصوص والعروض والبحث في العلاقات القائمة بينهما، بناء على دراسة الرموز والإشارات والشفرات.

2- الدراسات التي تهتم بالمقدس والأنثربولوجي في الأشكال الفرجوية المغربية والعربية، والبحث عن تجليات التمسرح فيها، وعن مدى تقاطعها مع المسرح الغربي.

3- دراسات مرتبطة بسوسيولوجيا المسرح، أي تحليل العلاقات بين المسرح والسياسات الثقافية، والبحث عن الوظائف الاجتماعية والسياسية للمسرح، اعتمادا على مقاربات سوسيو- نقدية، ونقد تاريخي للمسرح.

الهوامش

1- من حوار أجراه معه بوشتى بوخالفة: الثقافة المسرحية مجال معرفي خصب الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي – ع. 116 – 9 فبراير 1986.

2- حسن المنيعي: هنا المسرح العربي هنا بعض تجلياته – منشورات السفير – مكناس 1990 – ص. 75-76.

3- حسن المنيعي: التراجيديا كنموذج – دار الثقافة 1975 – الدار البيضاء – ص. 3.

4- حسن المنيعي: هنا المسرح العربي هنا بعض تجلياته – ص. 6.

5- المرجع نفسه – ص. 49.

6- حسن المنيعي: المسرح المغربي (من التأسيس إلى صناعة الفرجة). منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز – فاس 1994 – التقديم.

7- حسن المنيعي: آفاق مغربية – المطبعة الوطنية – مكناس 1981 – ص. 60.

8- حسن المنيعي: حوار مع جريدة الاتحاد الاشتراكي، الملحق الثقافي، عدد 116، 9-2-1986، ص. 6.

9- حسن المنيعي: المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، ص. 114.

10- حسن المنيعي: المسرح والارتجال، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط.1، 1992.

11- حسن المنيعي: المسرح فن خالد، إصدارات أمينة للإبداع والتواصل الفني والأدبي، رقم 5، 2003، البيضاء.

12- حسن المنيعي: الجسد في المسرح، ط. 1، 1996، مكناس.

13- Roland Barthes, « Encore le corps » in : critique, Août, Septembre, n° 423-424, 1982, p. 646, (special R. Barthes).

14- حسن المنيعي: المسرح والسيميولوجيا، منشورات سليكي إخوان، ط. 1، 1995.

الفصل الثالث :محمد الكغاط: الدراماتورج الساخر

"قضايا المسرح المغربي من خلال مرتجلات الكغاط"

أولا- منطلقات:

1- ينطلق د. محمد الكغاط في كتابة مرتجلاته الثلاث من المفهوم الغربي للمرتجلة L'impromptu، حيث يورد في مقدمة المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس، [1] تعريف Patrice Pavis للمرتجلة، الذي يرى أنها مسرحية يتم ارتجالها، أو على الأقل هكذا تقدم نفسها، أي أنها تتظاهر بالارتجال. وهي تتحدث عن إبداع مسرحي، فيظهر الممثلون وكأنهم يبتكرون حكاية، ويقدمون شخصيات، وكأنهم يرتجلون فعلا.[2]

2- إن مصطلح المرتجلة، بهذا المفهوم، يصبح مرادفا لمصطلحات أخرى هي: مصطلح "الميتا - مسرح Métathéâtre "، أو "الميتا - مسرحية Métapièce "، وذلك عندما يركز المسرح على إشكالية المسرح، أي عندما يتحدث المسرح عن نفسه، ويقدم نفسه بنفسه، وكذا مصطلح "المسرح داخل المسرح Théâtre dans le théâtre "، وهي مسرحية تتخذ كموضوع لها عرضا مسرحيا، وبذلك فإن الجمهور الخارجي يشاهد عرضا فيه جمهور داخلي، أي يصبح الممثلون أنفسهم جمهورا يتفرجون على عرض داخل عرضهم. [3] بالإضافة إلى مصطلح "Mise en Abyme" الذي يترجم عادة بالتقعير، أو الانعكاس الذاتي، أو الانشطار وهكذا فإن مجموعة من النصوص المسرحية تعمل - من خلال انعكاس مرآوي مماثل (Similitude – Spéculaire / Réflexion) على الحديث عن ممارستها الكتابية الخاصة، وتجعل من إشكالياتها الإبداعية وإشكالية تلفظها (Enonciation) ، مركز اهتمامها، ومركز ملفوظها (Enoncé).[4]

3- إذا كنا نؤرخ عادة لبداية "المرتجلة" بمرتجلة فرساي (L’Impromptu de Versailles) لموليير1663، فإنه مع ذلك يمكن القول، بأن مسرحية La critique de l’école des femmes (نقد مدرسة النساء) هي نفسها مرتجلة، بما أنها تفكير في المسرح، وبما أن موليير طور من خلالها نظرية للكوميديا. كما أنه يمكن القول بأننا قلما ننتبه إلى مرتجلة أخرى لموليير هي : (L’impromptu de l’hôtel Condé). فإذا كانت "مرتجلة فرساي" هي كوميديا عن الممثلين، فإن "مرتجلة كوندي" هي مسرحية عن الحياة الشخصية للمؤلف.

وإذا كنا نركز في القرن العشرين على مرتجلتين بالأساس هما: "مرتجلة باريس" لجيرودو (1937) و"مرتجلة ألما L’impromptu d’Alma " ليونسكو (1956)، فإنه قلما نلتفت إلى مرتجلة "هذا المساء نرتجل Ce soir on improvise" للبراندللو (1930)، ومرتجلة كوكتو "مرتجلة القصر الملكي L’impromptu du Palais Royal " (1962).

4- إن محمد الكغاط لم ينطلق في كتابة مرتجلاته الثلاث من المفهوم الغربي للمرتجلة فقط، وإنما انطلق أيضا من وظيفتها في المسرح الغربي: أي أن تكون تفكيرا في إشكاليات المسرح، وعرضا للمصاعب والعوائق التي تعترض طريقه. وهكذا يقول: "ولأن مسرحنا يعاني من كل أنواع المصاعب والعراقيل، فقد لجأت إلى كتابة المرتجلة من أجل طرحها أمام الجمهور، وذلك بعد أن تبين لي أن الحديث عن المشاكل ليس كمعايشتها أو رؤيتها مجسدة." [5]

إلا أن الكغاط أضاف وظيفة جديدة إلى المرتجلة: إنها "طرح قضايا إنسانية"، أو "عرض إنسانية الإنسان."

ثانيا - خصائص:

تتميز مرتجلات محمد الكغاط الثلاث: "المرتجلة الجديدة"، و"مرتجلة فاس"، و"مرتجلة شميسا للا" بمجموعة من الخصائص، من بينها:

1- تقوم **"المرتجلة الجديدة"** على خلفية غربية، انطلاقا من المفهوم الغربي للمرتجلة، مرورا بالحديث عن شكسبير، وهاملت، وبرتولت بريخت ومجموعة من قواعد مسرحه الملحمي، وانتهاء بالتجارب التي سعت إلى الخروج بالمسرح من القاعة. بينما تقوم **"مرتجلة فاس"** على خلفية عربية، حيث تستحضر عنترة بن شداد، وعمرو بن كلثوم، والحجاج بن يوسف، وامرؤ القيس، وزهير بن أبي سلمى، ونزار القباني، وشياطين شعراء العرب، والأسواق والساحات العربية. في حين تقوم **"مرتجلة شميسا للا"** على خلفية مغربية، انطلاقا من الأغنية الشعبية المؤطرة للحدث، ومرورا بالحكاية الشعبية "احديدان الحرامي"، وانتهاء بعدد من الإشارات المتعلقة بالعوالم السفلية - حسب المعتقد الشعبي المغربي - (كالجونة، والطام الشوافة، وسيدي ميمون، وسيدي حمو، وللاميرة، وللامليكة). وبذلك فإن الكغاط كان ينظر إلى المسرح في بعده الغربي، والعربي، والمغربي، أي في بعده الإنساني.

2- كثيرا ما يشير الكغاط في ثنايا مرتجلاته إلى بعض مسرحياته الأخرى، وبذلك فهو لا يعرض فقط إشكاليات وقضايا المسرح، بل ويؤطر كذلك تجربته المسرحية بشكل عام. وهكذا نجده يقول في **"المرتجلة الجديدة"**: "في مسرحية "منزلة بين الهزيمتين"، كتب المؤلف مقدمة دعا فيها إلى كسر الخطاب السري أو الثنائي بين المؤلف والمخرج، أو بين المؤلف والقارئ، وأعطى الامتياز للمشاهد." (6)

ويقول في **"مرتجلة فاس"**: "في مسرحية سابقة لنفس المؤلف، كنت أقوم بدور السمايري، تذكرون أو لا تذكرون... قليل منكم ربما يذكرون." (7) وفي هذا إشارة إلى مسرحية "بشار الخير."

ويقول أيضا في المرتجلة نفسها: "في مسرحية سابقة، ربما في مسرحيات، عبر مؤلف هذه المسرحية عن فكرة خص بها القارئ دون المشاهد." [8] وفي هذا إحالة على كل المسرحيات التي وضع لها مقدمات، حاول من خلالها أن يمهد، ويشرح، ويعلم، وخاطب من خلالها القارئ، حتى وإن كانت مسرحياتنا قليلا ما تقرأ.

3- ترتبط المرتجلة عند محمد الكغاط بالكوميديا: كوميديا الحوار، وكوميديا الموقف، وكوميديا الشخصية، غير أنها كوميديا سوداء. فقد كان يؤمن دائما بالمثل الشعبي القائل: "كثرة الهم تضحك"، وكان يؤمن كذلك بأن الشيء إذا زاد عن حده انقلب إلى ضده.

4- يحضر البرولوج بشكل قوي في المرتجلات الثلاث: فبرولوج **"المرتجلة الجديدة"** يشرح الأسباب التي من أجلها كتبت هذه المرتجلة، كما يحدد مفهوم المرتجلة عند الغربيين. ويبرز برولوج **"مرتجلة فاس"** نوعية المسرح الذي كان الكغاط يسعى إلى تقديمه: مسرح عاري ومكشوف، يسمع فيه الجمهور ويرى كل ما يصدر عن العرض. ويتحدث برولوج **"شميسا للا"**، عن الكآبة التي أصابت شميسا للا، فأبعدت الابتسامة عن ثغرها، أو لنقل، يتحدث عن العلة التي أصابت ذوق الجمهور المسرحي المغربي، بل إن الكغاط قد أضاف إلى مرتجلة **"شميسا للا"** قسما سماه: "قبل البرولوج"، تحدث فيه عن محنة المهرجانات المسرحية المغربية مع لجن التحكيم. ورغم أن البرولوج يكون عادة في بداية المسرحية، إلا أن الكغاط وضعه في وسط **"مرتجلة فاس"**، عن اختيار ورغبة في إدخال المقدمة في جسد العرض.

وما من شك في أن الحضور القوي للبرولوج في المرتجلات، قد صدر فيه الكغاط عن تأثر واضح بوظيفة البرولوج عند الشاعر الإغريقي يوربيديس، الذي كان في حاجة إلى كتابة تمهيد يؤطر من خلاله التجديد الذي أدخله على التراجيديا الإغريقية.

5- يحضر التناص بشكل لافت للنظر في المرتجلات الثلاث، حيث نجد أبياتا شعرية للنابغة الذبياني، ولعمرو بن كلثوم، ولزهير بن أبي سلمى، ونجد كذلك مقتطفا من خطبة للحجاج بن

يوسف الثقفي، ومقطعا من مونولوج لهامليت مأخوذ عن مسرحية شكسبير، وجزءا من رسالة سعيد الغبرا الشهيرة إلى الخليفة العثماني، ومقاطع من القرآن الكريم.

وفي هذا التناص، استحضار لثقافة المؤلف، وتوظيف لصيغ كتابية مختلفة، تختصر المسافات الزمانية والمكانية.

6- تحفل هذه المرتجلات، بعدة إحالات على الأسطورة والتراجيديا الإغريقيتين، فمن حديث عن ديونيزوس، وعن جلد الماعز - الذي كانت ترتديه عابداته - وترزياس الأعمى، إلى حديث عن سوفوكل ويوريبد، وقواعد التراجيديا الإغريقية. وفي هذا الحديث تأكيد على عشق الكغاط للأساطير والتراجيديات الإغريقية، وتأثره الواضح بكبار شعرائها.

هذه بعض الخصائص التي تميز مرتجلات الكغاط الثلاث، والتي ينبغي أن ينظر إليها على أنها ثلاثية تحقق أجزاؤها بعض الاستقلال الذاتي المؤقت، ولكنها تندرج تحت رؤية واحدة للمسرح، وللعالم، وللإنسان. فتتكامل في مواقفها وفي اقتراحاتها.

ثالثا - قضايا:

تثير المرتجلات الثلاث عدة قضايا تتعلق بالمسرح المغربي، وبأصوله، وبالمشتغلين فيه، وبالمشرفين عليه، وبالصعوبات والعراقيل التي يواجهها. ولعل من أبرز هذه القضايا ما يلي:

1- **قضية تحريم المسرح**: وقد عانى منها المسرح المغربي في بدايته، فكما وجدنا في المشرق العربي، في البدايات الأولى، من يتزعم تيار التحريم - وهو سعيد الغبرا - فقد وجدنا في المغرب من قام بهذا الدور، وهو الفقيه "الحافظ أبو الفيض أحمد بن الصديق"، صاحب كتاب "إقامة الدليل على حرمة التمثيل"، الذي أصدر منذ بداية الكتاب حكمه الفصل قائلا: "اعلم أنه لا يختلف اثنان عارفان بأصول دين الإسلام أن التمثيل من أعظم المحرمات وأكبر الكبائر." [9]

وقد أحال عدة من الباحثين والدارسين المغاربة على هذا الكتاب، ورأوا من خلاله أن المؤسسة الدينية قد وقفت عائقا في وجه تطور المسرح المغربي، ومن ورائه الثقافة المغربية.[10]

وهكذا يوظف الكغاط هذه القضية في **"مرتجلة فاس"**، حيث يقول على لسان القاضي يزرف، رمز الحكم الجائر: "آه ... آه ... واش ما وصلكش باللي التمثيل حرام؟ ما قريتيش كتاب "إقامة الدليل على حرمة التمثيل"؟ ... واش ما كتعرفش باللي تقليد الكفار حرام." (11)

وقضية تحريم المسرح في الثقافة العربية تثير ملاحظتين أساسيتين:

- أولاهما أن النظرة الاحتقارية إلى المسرح لم تصدر فقط عن بعض العلماء، وإنما أيضا حتى عن بعض المثقفين "المتنورين". فهذا الرحالة المويلحي يقول عن المسرح عندما شاهده في الغرب: "والمعول عندهم في هذا الفن أن يظهروا الفضيلة من خلال تمثيل الرذيلة." (12)

- ثانيتهما: أن هذا التحريم وهذه النظرة الاحتقارية إلى المسرح لم يعبر عنهما فقط مع بداية ظهور المسرح في المشرق والمغرب العربيين، وإنما وجدنا في نهاية القرن العشرين من يقول مثل أحمد موسى سالم: "فهل يسمح أبناء حضارة العلم اليقيني في الدين، والمنهج العلمي في الحياة، لكي يتذكروا ماذا صنع بهم المسرح الاستعماري... والاستعمار المسرحي، فيتطهروا من "أوهام المسرح"، ويبرؤوا من "مرض المسرح"." (13)

ولابد من الإشارة في نهاية هذه النقطة المتعلقة بتحريم المسرح أن كتاب "إقامة الدليل على حرمة التمثيل" ليس هو الكتاب المغربي الوحيد الذي يحرم للمسرح، بل إن رسالة الفقيه عبد الله محمد بن الصديق التي تحمل عنوان: "إزالة الالتباس عما أخطأ فيه كثير من الناس"، تتضمن هي الأخرى فتوى تحريم المسرح والسينما كذلك، حيث يقول صاحبها: "هذا وإن التمثيل يشتمل على مفاسد تقتضي تحريمه وإنكاره." (14) وجدير بالذكر أن هذه الرسالة تضم فتوتين في التحريم، إحداهما صدرت في مصر عندما كان صاحب الرسالة مقيما بها، وأصدرها في حق جماعة الإخوان المسلمين الذين قدموا عملا مسرحيا بغرض ديني، والأخرى صدرت في مدينة طنجة. ومعنى ذلك أن موقف بعض العلماء المغاربة من المسرح قد تجاوز حدود الوطن ليصل تأثيره إلى المشرق العربي.

2- **قضية التأليف المسرحي**: حيث قدم د. الكغاط في **"المرتجلة الجديدة"** صورة "المتسلط المؤلف"، مؤلف جاهل له القدرة على أن يسرق أعمال الآخرين وينسبها إلى نفسه. وله القدرة على أن يكتب أربعة نصوص في ساعة واحدة، لا ينظر إلا إلى جيب الجمهور، ويقدم له ما يريده من ضحك مجاني، دون أن يكون صاحب رسالة أو معرفة بهذا الفن أو حب له.

ولابد من الإشارة هنا إلى أنه قد يطلع عليك في الساحة الثقافية المغربية بين الفينة والأخرى روائي أو شاعر، لكن ينذر أن يطلع عليك كاتب مسرحي تؤمن بقدراته الإبداعية، وترى فيه حلقة وصل بين الماضي والمستقبل. فكتاب المسرح المغربي في نهاية هذا القرن هم أنفسهم كتاب السبعينيات والثمانينيات، بل إن عددهم قد قل بموت مجموعة منهم، وكأن الرحم التي ولدت الكنفاوي، وبرشيد، والكغاط، ولعلج، وتميد، والعراقي، والمسكيني الصغير، ومحمد مسكين، ويوسف فاضل وغيرهم كثير، قد صارت عقيما، وكأن قدر المسرح المغربي أن يعود كالمهزوم - في نهاية هذا القرن - إلى الاقتباس والترجمة، على الرغم من أن الاقتباس والترجمة مرحلة متقدمة من تاريخ أي أمة استوردت المسرح أو استنبتته في تربتها، وكأن المؤلف المسرحي المغربي صار كائنا خرافيا في طريقه إلى الانقراض.

3- **قضية الممثل المسرحي**: حيث قدم د. الكغاط صورة "المثل الجاهل"، الذي تنحصر كل إمكانياته في غدره ومكره وخداعه، والذي ليس له من المؤهلات إلا تملقه ونفاقه وادعاؤه وعقده. بل إن الكغاط قد ذهب أبعد من هذا، وطرح سؤالا على المخرجين المسرحيين، في "ما قبل البرولوج" الذي أضافه إلى **"مرتجلة شميسا للا"** قائلا: "ألم تفكروا في تقديم عروض مسرحية بدون ممثلين؟ ... آه ... لو كان ذلك ممكنا." (15)

سؤال يحمل مرارة من عانى مشاكل مع الممثلين، ومن يستحضر في كل حين ما عرفه موليير مع ممثليه في "مرتجلة فرساي". وبما أنه لا يمكن تقديم عروض بدون ممثلين، فإن الكغاط كان يقتصر على أقل عدد ممكن منهم. ومع ذلك فهناك نقطة ضوء خافتة تحمل معها الأمل المعقود على تلك القلة القليلة من الممثلين الذين سمتهم الأساسية: المعاناة. يعانون قبل التمثيل، وأثناء

القراءة الإيطالية، وخلال التداريب اليومية، وفي الكواليس، وأمام الجمهور، ويحترقون، ومع ذلك يؤمنون بأنه "لا يضير الفراشة أن تحترق." (16)

4- قضية **النقد المسرحي**: حيث يقدم د. الكغاط صورة "المتسلط الناقد"، الجاهل بقواعد اللعبة وبأصول النقد، والذي يبيع قلمه لمن يدفع أكثر، وأحيانا للذي يدفع حتى القليل. ناقد إساءته إلى المسرح أكبر من إفادته له، وكتابته مجرد هذيان. يقول على لسان هذا الناقد: "إن الخروج على قواعد الإخراج.. ككتابة الإخراج قبل خروج النص من بطن المؤلف... يعتبر عملية جريئة على الإخراج... وخروجا على المألوف... الذي تعود عليه الخارجون على الإخراج ... الداخلون ميدان التجديد من أبواب لا محتسب لها... وتأسيسا على ما تقدم وما تأخر من خروج الخارجين وإخراج المخرجين... واستخراج خراج مخارج الخراجات... يمكن القول: إن هناك أزمة نصف مسرح بالدارجة... أي أزمة نص بالفصحى... أي نصف النص، ونص النص." (17)

إن وضعية النقد المسرحي بالمغرب تحتاج إلى وقفة متأنية وحوار رصين، إذ أنه في أغلبه نقد يفتقر إلى كثير من الشروط الفنية والأدوات المنهجية. فالنقد المسرحي ليس تغطية صحفية، ولا وصفا انطباعيا متسرعا، ولا خطاب مجاملة في حق مسرحي صديق، وإنما هو دراية ومعرفة. كم من الذين يمارسون النقد المسرحي بالمغرب على معرفة بمختلف اللغات الدرامية، وعلى دراية بمكونات الفرجة المسرحية؟ كم منهم يستطيعون أن يقولوا، في نهاية "نقدهم"، ماذا فعل المخرج بعمل المؤلف الدرامي: هل ترجمه، أم أوله، أم فسره، أم أنه أعاد كتابته؟ كم منهم يستطيعون أن يقولوا بأنهم ساهموا في تكوين الجمهور المغربي تكوينا مسرحيا؟

5- قضية **الجمهور المسرحي المغربي**: وقد أولاها الكغاط اهتماما واضحا في مرتجلاته. جمهور يتكالب عليه كل من المؤلف والمخرج ويساهمان في إفساد ذوقه، ولا يريان فيه إلا جيبه. يقول المتسلط المؤلف: "خصك تفهمني ... احنا ما غاديش نديرو مسرحية من ذاك النوع اللي ما كيدخلولوش الناس، مكاين نعاما سيدي غير التكعكيع والتكرديس... والتشقليب والركيع... والتكوميك... حتى يبقى الجمهور كيبكي بالتكوميك ." (18)

بل إن مثل هذا **"المتسلط المؤلف"** تنقطع صلته بالجمهور بمجرد أن يغادر القاعة، ولا يهمه أن ينخدع بما يسمع وما يرى. بل إنه أصدر أصلا حكمه عليه، إنه: **"جمهور بسيط... يضحك للكلام التافه ... ويقهقه للمواقف التافهة ... ويرتاح للمواضيع التافهة."** (19)

أما في مرتجلة **"شميسا للا"**، فتتحول سطحية الجمهور، وقبوله بالتفاهات، وبحثه عن الضحك المجاني إلى مرض الكآبة. كآبة لم يعد ينفع معها ضحك أو سحر، أو استلهام للتراث، أو استحضار للأعلام والتجارب. ومتى كان الذوق عليلا، كان الأدب عليلا، وكان الفن عليلا، وكانت الثقافة كلها عليلة. ومن المؤكد أن مجموعة من تجارب الهواة والمحترفين تتحمل مسؤولية إفساد ذوق الجمهور المسرحي المغربي، إضافة إلى الإعلام الرسمي الذي لا يسمح إلا بتمرير نماذج يتبناها هو، ويقدمها على أنها الأحسن والأمثل، والتي يجعل مقياس نجاحها هو أنها عروض تحقق للمشاهد "ثلاث ساعات من الضحك"، حسب ما تذهب إليه الوصلات الإشهارية التلفزية.

6- **قضية لجن تحكيم المهرجانات**: وهي من القضايا البارزة التي أثارها د. الكغاط في مرتجلاته، بل إن مرتجلة **"شميسا للا"** تكاد تدور برمتها حول هذا الموضوع. فكثيرا ما عابت لجن التحكيم على الكغاط "أنه يقدم مسرحا ليس كمسرح سائر الناس"، وأنه يقدم "مسرحا لن يفهمه الناس"، وأنه "خرج في كتابته المسرحية عن قواعد البداية والوسط والنهاية". هذه اللجن، هي نفسها، لا تميز بين خصائص المسرح الجامعي، ومسرح الهواة، والمسرح الاحترافي، وهي التي عادة ما تكون لديها "تعليمات"، وهي التي لديها تصور مسبق عن المسرح الذي تريد أن تراه في كل الأعمال، وهي التي ينام بعض منها أثناء العروض، وبعضها الآخر يذهب لتناول "المرطبات."

هذه بعض قضايا المسرح المغربي التي أثارتها مرتجلات د. الكغاط، قضايا تقنية، وفنية، وأدبية، وقضايا ذوق وثقافة، وقضايا دور ورسالة المسرح في المجتمع، وإشكاليات ومشاكل وعراقيل تعترض طريق المسرح المغربي. تناولها أحيانا بطريقة ساخرة، وأحيانا أخرى بطريقة كوميدية

- سوداوية، وأحيانا ثالثة بمرارة وحسرة. ولا يكتفي الكغاط بتعرية العيوب، وتقديم الانتقادات، بل يطرح تصوره وبدائله.

إن المسرح ينبغي أن يطرح أولا أسئلة من قبيل: كيف نبدأ المسرحية؟ كيف ننهيها؟ ماذا نتناول فيها.. وماذا نترك؟ ماذا نقول؟ وكيف؟ ولمن؟ أسئلة تتعلق بقضية الوجود والعدم، يتناولها الكاتب العظيم بجمالية البساطة الفنية.

مسرح تكمن قوته في تعامله مع قضايا الإنسان دون تضخيم أو تهويل... دون صياح أو تهريج... فأهم القضايا هي التي تناقش في هدوء وتعرض في أناة ...

إنه مسرح ينظر إلى الفن في علاقته بالإنسان، يخاطب إنسانية الإنسان، يشكل جسرا يصل الإنسان بالإنسان.

الهوامش

1- محمد الكغاط: المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس – مشروعا عرضين مسرحيين – 1991 – مطبعة سبو – الدار البيضاء – ص 7.

2-Patrice Pavis : Dictionnaire du théâtre – Messidor – Editions Sociales – Paris – 1987 – p. 202.

3- Ibid – p. 401.

4- Lucien Dällenach : Le récit spéculaire – Essai sur la mise en abyme – Paris – Seuil – 1977.

5- انظر مقدمة المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس – ص. 7.

6- محمد الكغاط – المرتجلة الجديدة – ص. 15.

7- محمد الكغاط – مرتجلة فاس – ص. 66.

8- محمد الكغاط – مرتجلة فاس – ص. 74.

9- الحافظ أبو الفيض أحمد بن الصديق – إقامة الدليل على حرمة التمثيل – دار مرجان للطباعة – 1979 – مطابع سحر – جدة – ص. 5.

10- من الذين تحدثوا عن هذا الكتاب: الدكتور حسن المنيعي، وعبد الله شقرون، وحسن البحراوي، ومحمد مسكين، والدكتور عز الدين بونيت، والدكتور حميد تباتو.

11- محمد الكغاط: مرتجلة فاس – ص. 83-84.

12- المويحلي نقلا عن نازك سابابارد: الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة – مؤسسة نوفل – بيروت – الطبعة الأولى – 1979 – ص. 256.

13- أحمد موسى سالم: قصص القرآن في مواجهة أدب الرواية والمسرح – دار الجيل – بيروت – 1978 – ص. 328.

14- عبد الله محمد بن الصديق – إزالة الالتباس عما أخطأ فيه كثير من الناس – دار مرجان للطباعة – 1979 – مطابع سحر – جدة – ص. 40.

15- محمد الكغاط: مرتجلة شميسا للا – ما قبل البرولوج – الدار البيضاء – 2003- الطبعة الأولى – ص:8.

16- محمد الكغاط – المرتجلة الجديدة – ص. 26.

17- محمد الكغاط – المرتجلة الجديدة – ص. 24.

18- محمد الكغاط – المرتجلة الجديدة – ص. 23.

19- محمد الكغاط – المرتجلة الجديدة – ص. 28.

الفصل الرابع :الميلودي شغموم: فيلسوف يكتب الرواية

مرجعيات إغريقية في رواية "خميل المضاجع"

"الأساطير تؤسس حقيقة مطلقة، حقيقة هي الحقيقة، لأنها مفارقة لكل حقيقة غيرها، ولأنها تتحدث عن وجود غير الوجود العادي والطبيعي. لأن هذا الوجود نفسه لا وجود فعلي له بدون تلك الحقيقة المفارقة. فهي التي تعطيه المعنى وترفعه بالتالي من الدونية إلى الجودة، من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، أي إلى الوجود بامتياز."[1] هكذا يعرف د. الميلودي شغموم الأسطورة في كتابه: "المتخيل والقدسي في التصوف الإسلامي". هذه الأسطورة التي وظفها كحكاية في مناسبتين في روايته "خميل المضاجع"(*)، ووظفها كمصطلح أربعا وعشرين مرة، حيث وظفها بصيغة المفرد والمثنى والجمع، ووظفها معرفة بالألف واللام أحيانا وبالإضافة أحيانا أخرى. ووظفها بمفهومها الأنثربولوجي أحيانا، حينما تحدث عن "أسطورة سيدة جميلة" أو عن "سقوط المرأة الأسطورة"، وبمعناها القدحي في الموروث العربي الإسلامي، أحيانا أخرى، حينما تحدث عن "أساطير الأولين". ولكنها ليست أي أسطورة، إنها الأسطورة الإغريقية في ارتباطها بالثقافة والحضارة الإغريقيتين.

ولعل من بين أهم المرجعيات الإغريقية التي وظفها الروائي شغموم:

1- **"الآلهة"**: سواء بصيغة المفرد أو صيغة الجمع، سواء بصيغة المذكر أو بصيغة المؤنث، سواء بلفظة "الإله" أو لفظة "الرب"، سواء بتحديد الأسماء أو بتركها مجهولة. ومن أبرز الأسماء المذكورة: "زوس" رب الأرباب، وزوجته "هيرا"، و"أفروديت" إلهة الحسن والجمال والزواج والرذيلة في بعض الأساطير، و"كرونوس" ابن الإله السماء (أورانوس) وإلهة الأرض (غاية).

وجدير بالذكر أن مفهوم "الإله" في الحضارة الإغريقية، لا يحيل على شخصية واحدة ومتفردة، وإنما هو قوة تترجم شكلا من أشكال الفعل، إنه نوع من السلطة. ولا يتحدد كل "إله" من هذه

الآلهة الموجودة في الديانة الإغريقية في نفسه كموضوع منعزل، ولكن يتحدد من خلال وضعيته داخل مجموع القوى، ومن خلال نظام العلاقات التي توحد أو تعارض بينه وبني القوى المشكلة للعالم الإلهي.[2]

ونجد في الميثولوجيا الإغريقية تعارضا بين زمنين هما: زمن الآلهة الأسطوري وزمن البشر. وإذا كان زمن البشر هو زمن الاضطراب والفوضى، فإن هذا الاضطراب وهذه الفوضى يجدان سببهما وتفسيرهما في نظام زمن الآلهة. هذه الآلهة التي تفعل ما تريد بزمن البشر.

وهذا ما يؤكده شغموم على لسان مؤرخه "الزيدوسون": "آلهتنا نحن اليونان، يقول الزيدوسون، تحب اللهو واللعب بالأقدار لحكمة لا نعلمها نحن البشر" **(الرواية ص 47)**. إن الآلهة الإغريقية في علاقتها مع بعضها البعض وفي علاقتها مع الإنسان، تعكس ذلك الصراع الأبدي بين الخير والشر، بين الحياة والموت، بين الظلمات والنور، بين السعادة والشقاء، وأخيرا بين مختلف الأجيال.

2- **"القدر"**: أو ما كان يعرف في الثقافة الإغريقية "بالعدالة الإلهية". وهي من القضايا التي كانت تشغل الفكر الإغريقي منذ عهد هوميروس. ومن مخلفات هذه القضية تلك النظرة التشاؤمية التي طبعت الديانة الإغريقية. فالوجود الإنساني تطبعه المرارة، وتسيطر عليه الهموم، وهذا ما جعل هوميروس يشبه الإنسان بالأوراق "التي تذروها الريح أرضا". والتشبيه نفسه استعاره الشاعر الموسيقي الإغريقي "Mimnerie de Colophonne" في سرده الطويل لمختلف الآلام التي تصيب الإنسان من فقر ومرض وحزن وشيخوخة ووحدانية. الآلام نفسها التي يعاني منها "علال المختار" - بطل الرواية - من خلال: وحدته بين أهله، ومرضه الجسدي والنفسي، وشيخوخته المرتبطة بإحالته على المعاش، وفقره بعد طول كد وعمل.

لقد اعتقد علال المختار - تماما كالإغريقي - أن حياته مسطرة من قبل "القدر" وخاضعة له، فموته قدر يوم ولادته، والمسافة الفاصلة بين ميلاده وموته هي ما كان يرمز إليه بالخيط الرفيع الذي تنسجه الآلهة. يقول علال المختار: "إن حياتنا يا صديقي العزيز كخيوط العنكبوت تماما،

ذلك البيت العجيب لأنه واه، جميل لكنه آسر، قاتل، من مثل هذه الخيوط تتكون خيوط حياتنا" **(الرواية – ص 65)**

ويمكن أن نتساءل - انطلاقا من هذين المرجعين الإغريقيين: "الآلهة" و"القدر" - أليس عالم علال ومصطفى ومحمود وفكاك والمهدي صورة مصغرة لعالم الآلهة الإغريقية بانقسامه بين النظام والفوضى، بين الخير والشر، بين الظلمات والنور، بين السعادة المنشودة والشقاء المقدر والمكتوب؟ ثم هذا الصراع بين علال وأبنائه أليس صورة مصغرة لصراع الأجيال الذي عرفه عالم الآلهة الإغريقية انطلاقا من صراع "زوس" مع أبيه "أورانس"، مرورا بصراع "زوس" مع "كرونوس" وانتهاء بصراع "زوس" مع "طيفون"؟

يقول شغموم: "لا يشعر الأولاد أبدا في مراحل معينة من عمرهم بأنهم يغتالون آباءهم، أنهم ... يدفنونهم أحياء". **(الرواية ص 70)** ثم أليست حكاية فكاك، الذي ضبطته زوجته مع الخادمة في فراش الزوجية، صورة مصغرة لعشرات الحكايات عن "زوس" الذي ما فتئت زوجته "هيرا" تضبطه متلبسا وهو يخونها مع إلهة أو حورية أو آدمية؟

3- **"البطل"**: بمدلوله الأسطوري وكذا بمدلوله التراجيدي. إن البطل الأسطوري إنسان يعاني صراعا داخليا، لأنه مضطر إلى اتخاذ القرار الحاسم في لحظة معينة وإلى توجيه عمله وجهة معينة في عالم القيم فيه غير واضحة، والأشياء فيه متحولة وغير قارة. كما أن أعماله لا تستند إلى أي مبرر عقلاني، فيصبح في الوقت نفسه فاعلا ومفعولا به، بريئا ومذنبا، متبصرا وأعمى، متحكما بعقله في الطبيعة وغير قادر على التحكم في نفسه ... إنسان يعتقد أنه يمارس أفعاله بكل حرية وأنه يتخذ المبادرة ويتحمل المسؤولية، في حين أنه في حقيقة الأمر يجهل المعنى الحقيقي لأفعاله. إنسان يبحث لنفسه عن مكان في عالم يعمه اللبس وتمزقه التناقضات، حيث يصطدم حق بحق آخر، وحيث تتحول العدالة في قلب الحدث إلى ظلم.

هكذا يصبح علال المختار، بهذه المقاييس، بطلا أسطوريا. يقول شغموم "علال أيها المجرم البريء، أيها البطل بالرغم منه، أيها البطل خارج وعيه". **(الرواية ص 90)** بل إن علال ومصطفى

ومحمود والفكاك والمهدي أبطال تراجيديون بمقاييس أرسطو. فالبطل التراجيدي - حسب أرسطو- ينبغي أن يكون نبيلا، وأن يصل إلى القمة ثم يسقط نتيجة خطأ يرتكبه. ومن الأفضل أن يكون هذا الخطأ عن جهل، كما حدث "لأوديب" الذي قتل أباه وتزوج أمه دون أن يعلم. وهؤلاء جميعهم نبلاء، صحيح أنهم ليسوا ملوكا ولا أمراء كما أنهم لا ينتمون إلى الطبقة الأرستقراطية، ولكنهم كما يقول شغموم: "أشخاص أصحاب خلق عظيم، ليسوا لا مرتشين ولا وصوليين ولا منافقين، رجال من طينة "الأقوياء الأبرياء" الذين أسسوا الدولة في المغرب" **(الرواية ص 62)**. إنهم إذن أبطال ممدنون Héros civilisateurs وصلوا إلى القمة، ليس قمة المال أو المجد، وإنما قمة الشرف والإخلاص والإرادة، ثم سقطوا نتيجة أخطاء ارتكبوها : "أخطاء عظيمة" بمقاييس البعض، و"أخطاء صغيرة" بمقاييس البعض الآخر. خطأ محمود هو "مول اللواني"، وخطأ الفكاك هو "الخدامة"، وخطأ المهدي هو "الذكر الذي لن يحمل اسمه"، وخطأ مصطفى هو "المرأة التي تزوج من البار." لقد تلوثوا بالشر وهم في طريقهم إلى الخير.

4- **"الوحش"**: إذا كانت الوحوش موجودة في الميثولوجيا الإغريقية، فليس من أجل بث الخوف والرعب - كما في باقي الميثولوجيات - وإنما من أجل أن تتحقق من خلالها عظمة وشجاعة البطل. فلا مكان لبطل في عالم لا توجد فيه وحوش. ويتخذ "الوحش" في عالم المختار صورا مختلفة. فهو يظهر أحيانا في صورة محبة جذورها غيرة وحقد وكراهية. يقول علال: "أغار، أحقد، أكره، تتحول المحبة بين يدي إلى مسخ، إلى وحش سيج عزلتي وأحكم إغلاقها ثم جلس على صدري ليحرسها". **(الرواية – ص 73)** وهو يظهر أحيانا أخرى في صورة الفساد في كل تجلياته، هذا الفساد الذي أعلن عليه علال الحرب ليظل نظيفا شريفا. يقول علال مخاطبا أولاده: "من أجلكم سهرت الليالي، تسلقت الأعمدة المطيلة بالصابون والقار، حاربت الشيطان الوسواس الخناس، وأضربت عن الفساد" **(الرواية – ص 74)**. إذن لكل زمان أبطاله، ولكل بطل وحشه.

5- **"الأولمب"**: ذلك الجبل الذي جعله الإغريق سكنا لآلهتهم، يتوالدون ويتصارعون فيه ويطلون منه على عالم البشر. ورغم أن قمة "الأولمب" ترتفع في السماء بألفين وتسع مائة وإحدى عشر مترا، إلا أن الإغريقي لم يكن يشعر أنه غريب عن عالم "الأولمب". فقد كان يعلم ما يفعله سكانه

وما يأكلونه وما يشربونه وكيف يقضون أيامهم. ويبدو لي أن "سطاد ماروكان" هو "أولمب" علال والمهدي ومحمود ومصطفى والفكاك. فيه يتدارسون أمورهم وأمور أسرهم، فيه يفكرون ويثرثرون، فيه يأكلون ويشربون، فيه يدفنون إنسانيتهم أحيانا ويترفعون على شرطهم الإنساني أحيانا أخرى، إلا أن "أولمب" الإغريق فضاء مقدس، و"أولمب" (خميل المضاجع) فضاء مدنس.

6- **"العدم" أو "السديم" Le Chaos**: وقد كان "السديم" - حسب الثقافة الإغريقية - أول الموجودات ومنه انبثق كل شيء. وقد تم تأويل "السديم"، منذ القديم، إما كفراغ أو فضاء لتجميع الأشياء، أو كمكان بدون جسد يسكنه، وإما كحالة اضطراب أو كتلة تختلط أو تتداخل فيها كل العناصر المكونة للكون. [3] وقد تبنى شغموم التفسير القائل بأن "العدم" هو الفراغ، يقول: "في آخر لحظة أبى الابن أن يضع حدا لحياة الرب أي لم يقو على قتله**!** تركه حيا مقابل أن يهاجر، إلى أين؟ إلى فوق، إلى "العدم"، "المكان" الوحيد الذي كان لا يزال فارغا". **(الرواية – ص 41).**

إلا أنه يبدو أن "العدم" الذي كان يعيش فيه علال المختار يقبل كل التأويلات: فهو حالة اضطراب نفسي، وحالة فراغ روحي، ومكان وإن سكنه جسد علال إلا أن روحه لا تسكنه، وهو كتلة تتداخل فيها كل العناصر المكونة لعالم علال، من أسرة وأصدقاء وناد وبيت خصوصي وكتب وشرائط موسيقى ولوحات. "عدم" مخيف ورهيب وسحري وكابوسي.

7- **"المعادن الثمينة والرخيصة":** التي خلقت منها الإلهة "غاية" الرب "نور"، حيث يقول: "هكذا خلقت "غاية الرب "نور" ذات يوم ما بين "الظهر" و"العصر"، جمعت قبضة نار وقبضة صلصال وقبضة من كل المعادن الثمينة والرخيصة وقبضة من جميع أنواع الرياح" **(الرواية – ص 39).**

وفي هذا إشارة إلى أن الموروث الإغريقي كان يؤمن بأن البشرية عهود، وكل عهد يقابله معدن ثمين أو رخيص. وهكذا عرفت البشرية الجنس الذهبي، والجنس الفضي، والجنس النحاسي، وجنس الأبطال، وأخيرا الجنس الحديدي. وكما نلاحظ فوحده جنس الأبطال لا يقابله أي معادل معدني، كما أن ترتيب هذه العصور المعدنية يسير من الأعلى إلى الأسفل، ومن المهم إلى الأقل

أهمية، ومن النظام إلى الفوضى. وهكذا عاش البشر في الجنس الذهبي كالآلهة، قلبهم خال من كل الهموم وفي مأمن من الأحزان والشقاء، لم يعرفوا لا أمراضا ولا شيخوخة ولا حروبا ولا فلاحة. وجاء من بعدهم جنس أقل نبلا، إنه الجنس الفضي. وبسبب كثرة ذنوبه ورفضه تقديم القرابين إلى الآلهة، فقد قرر زوس القضاء عليه. ثم ظهر جنس ثالث هو الجنس النحاسي، محاربون يعيشون من أجل الحرب ويموتون في الحرب. وقد تقاتلوا فيما بينهم إلى أن هلكوا عن آخرهم. وظهر من بعدهم جنس الأبطال، الذين يلتقون مع الجنس السابق في الاهتمام بالحرب، وأصبحوا خالدين في صفحات التاريخ بسبب حروب "طروادة" و"طيبة". وقد كان قدر الجنس الأخير، جنس النحاس، أن يعيش حياة مؤلمة وأن يعرف الأمراض والشيخوخة والموت. وعانى هذا الجنس من تداخل واختلاط مفهومي الخير والشر، وكذا من وجود المرأة، التي صارت مبدأ إخصاب وقوة مدمرة في الوقت نفسه. [4] ومن كان في متاعب وشقاء ومخاوف علال المختار لا يمكنه أن ينتمي إلا إلى جنس الحديد، حيث يجهل ما يخبئه له المستقبل، وحيث يزرع بذرته في رحم المرأة لتهب الحياة للأولاد وتحرمه هو منها، وحيث القيم غير ثابتة والمفاهيم غير واضحة.

8- **"النبوءة"**: حيث يقول: "قصدت "دلفي"، قالت العرافة: لا تخافي من حفيد أفروديت، خافي من العمالقة فقط!" **(الرواية – ص 46).** وقد احتلت النبوءة مكانة بارزة في الميثولوجيا الإغريقية، وارتبطت بمصير مجموعة من الأفراد وأحيانا بمجموعة من الأسر والسلالات، بل حطمت هذه النبوءات، في بعض الأحيان، حياة أسر بأكملها. وهل حطمت "أوديب" إلا نبوءة "دلف"؟ وهل دمرت "أوريست" إلا نبوءة "دلف"؟ وقد كانت لهذه النبوءات معابد أهمها معبد "دلف"، وكان لها كهنة يحملونها إلى البشر، من أشهرهم الأعمى "تيرزياس"، وكان لها آلهة يشرحونها على رأسهم "أبولون". ولو فهم علال المختار، الذي ترجم بابا من كتاب "مغامرات الأرباب"، هذه النبوءة لأدرك أن الأذى قد يأتيه من أقرب الناس إليه ... من أبنائه. أليس العمالقة بذور الإلهة "غاية" التي أرسلتها إلى الأرض لتخصبها؟ أليسوا أبناءها؟

9- **"الحروب الأسرية"**: يقول شغموم عن ألفيلوس: "قرروا قتله، قتل الأب المجرم." **(الرواية – ص 48)** ويقول عن علال المختار: "لقد شعر أنه ضحية مؤامرة موغلة في القدم، في البدائية، مؤامرة من ذلك النوع الذي لا يوجد إلا في الأساطير، أساطير الأولين من اليونان والأقوام الأخرى العتيقة." **(الرواية – ص 89)**

لقد حفلت الميثولوجيا الإغريقية "بحروب الأسر" أو "بجرائم القتل العائلية". فقد قتل "أوديب" أباه، واقتتل الأخوان "إيتوكل" و"بولينيس"، وقتلت "كلوتيمنسترا" زوجها "أجاممنون"، وقتل "أوريست" أمه "كلوتيمنسترا". وهل قتل "السي العربي المسكين الشاوش الذي كان في الإدارة" إلا أولاده حينما باعوا داره القديمة في زنقة "للا ماماس" بسلا واشتروا له شقة قفصا؟؟ وهل قضى على علال المختار إلا أولاده الذين "يطلبون على الدوام، ينهبون، يحتجون، يتوسعون، لا يفكرون إلا في أنفسهم، حبا بدائيا، حبا دمويا، ملغيا، قاتلا". **(الرواية – ص 71)**

وكأن شغموم قد أراد لروايته أن تكون "تراجيدية"، بناء على التحديد الذي أعطاه أرسطو لجوهر التراجيديا حينما يقول: "إن الحوادث الأليمة التي تجري بين الأحباب كأن يقتل الأخ أخاه أو الابن أباه أو الأم ابنها أو يهم بذلك أو يفعل آخر مثله هي ما ينبغي أن يطلبه الشاعر". (5) وقد أظهر شغموم مرة أخرى أن أصل التراجيديا يكمن في علاقتنا بأقرب الناس إلينا.

10- **"حرب طروادة"**: حيث يقول شغموم: "في ذلك الوقت المتأخر من تلك الليلة المشؤومة، جاءوا كلهم متسللين إلى مرقد أبيهم لقتله مدججين بالسلاح كأنهم سيواجهون جيش طروادة". **(الرواية – ص 48)**

ولقد عرفت "حرب طروادة" أروع اختلاط بين الآلهة والأبطال والبشر، ليجسدوا جميعا تلك الدراما الملحمية وليصبحوا جميعهم على قدم المساواة، تحركهم نفس النزوات والرغبات، ويأكلون وينامون بطريقة متشابهة، ويعانون مرارة الهزيمة ويفرحون بلذة الانتصار، وحتى إذا ما وجد فرق بينهم، فإنه على مستوى الدرجة لا على مستوى النوع. (6)

ويخوض علال والمهدي ومصطفى ومحمود والفكاك حربا كحرب طروادة، حربا تطول أعواما وسنين ضد الفساد، ضد أنفسهم، ضد أسرهم، لفك الحصار الذي ضرب عليهم، وللخروج من دائرة الإدمان. حرب جعلتهم يموتون ويحيون مرات. حرب قد تترك الجسد ولكنها تأخذ العقل والروح.

وعلى الرغم من أن مرجعيات الميلودي شغموم في هذه الرواية إغريقية محضة، إلا أنه مع ذلك اختار مرجعا جعله قاسما مشتركا بين عدة ميثولوجيات، أراد أن يوحد من خلاله بين حضارات مختلفة ومتباعدة، حيث يقول: "تلك الليلة رأيت نجما يقع في بركة، شاهدت سقوط أسطورة: إلهة من آلهة اليونان أو بابل أو مصر القديمة أو الأطلس، تفقد جناحيها تتخبط في الوحل". **(الرواية – ص 37)**

وعلى الرغم من الفارق الشاسع بين آلهة الإغريق وآلهة باقي الحضارات - إذ أن الآلهة لم تتخذ أشكالا إنسانية إلا في أحضان الحضارة اليونانية، فالآلهة في باقي الحضارات كانت تختلف عن كل شيء حي، إذ اتخذت آلهة الفراعنة والبابليين والآشوريين وغيرهم أشكالا غير إنسانية مثل أفعى أو كلب أو عجل أو امرأة برأس قط أو رجل برأس طير أو أسد برأس ثور ... وأغلب هذه الآلهة كان بأجنحة - إلا أن شغموم أراد أن يثبت أن الأنثى هي الأنثى، في كل زمان ومكان، آدمية كانت أم ربة، عندما تداس كرامتها، عندما تهان، عندما تخدع، عندما تصدم، تتكسر أجنحتها، تسقط من عليائها.

هذه بعض المرجعيات الإغريقية الموجودة في رواية "خميل المضاجع"، ولعل هذه المرجعيات تسمح لي بأن أزعم أن هذه الرواية كتبت في نصين متوازيين، لا أقول أحدهما أسطوري والآخر واقعي - لأن الأسطورة واقع والواقع أسطورة - وإنما أقول أحدهما يجد جذوره في الآخر، أو أحدهما يلقي بظلاله على الآخر.

الهوامش

*الميلودي شغموم : خميل المضاجع – طبعة فضالة – 1997.

1- الميلودي شغموم: المتخيل والقدسي في التصوف الإسلامي – الحكاية والبركة – منشورات المجلس البلدي بمدينة مكناس – الطبعة الأولى – 1991 – ص 63.

2- Jean Pierre Vernant : Religions – Histoires – Raisons – Petite collection – Maspéro – Paris – 1979 – p. 10.

3- Jean Pierre Vernant et Pierre Vidal – Naquet : La Grèce ancienne – Tome 1 – Du mythe à la raison – Editons du Seuil – Paris – 1990 – p. 116.

4- Jean Pierre Vernant et Pierre Vidal – Naquet : La Grèce ancienne – Tome 2 – L'espace et le temps – Editions du Seuil – Paris – 1991 – p. 142.

5- أرسطو: فن الشعر – ترجمة وتقديم وتعليق: الدكتور إبراهيم حمادة – مكتبة الأنجلو المصرية – 1983- ص:82

6- E. O. James : Mythes et rites dans le Proche – Orient ancien – Traduit de l'Anglais par René Touan – Bibliothèque Historique – Payot – 1965 – p. 263.

الفصل الخامس :عبد الكريم برشيد ينفتح على الغرب

"فاوست والأميرة الصلعاء"

لابد من الإشارة في الأول إلى أن "فاوست" ليست أسطورة Un mythe كما يعتقد بعض الدارسين العرب، وإنما هي Une légende ، وأفضل أن أترجم مصطلح "Légende" بالحكاية الناقصة أو المحرفة. فكما يقول E. O. James -"La Légende"- هي: تاريخ محرف أو ناقص. [1] لذلك ينبغي ألا نخلط بين المصطلحات، وأن نكون حذرين في استعمالها. فكما أن هناك نظرية للأجناس الأدبية، فإن هناك أيضا نظرية للأنواع الحكائي "La théorie des genres narratifs" .

وإذا عقدنا مقارنة بين الأسطورة و"الحكاية التاريخية الناقصة أو المحرفة"، يمكن أن نسجل الملاحظات التالية:

1- أن كلا منهما يقوم على الحقيقة ويعتقد في صدقه.

2- تتشكل شخصيات الأسطورة من الآلهة، والأبطال الممدنين Héros civilisateurs ، في حين تتشكل شخصيات "الحكاية التاريخية الناقصة أو المحرفة" من الآلهة والشخصيات الخارقة والقديسين والبشر.

3- الوظيفة الاجتماعية للأسطورة هي وظيفة شعائرية (Fonction rituelle) ، في حين أن الوظيفة الاجتماعية "للحكاية التاريخية الناقصة أو المحرفة" هي إعطاء درس روحي أو أخلاقي.

4- إن مجال صلاحية الأسطورة هو العقل، في حين أن مجال صلاحية "الحكاية التاريخية الناقصة أو المحرفة" هو التاريخ.

5- إن وسيلة الفعل في الأسطورة هي القانون، في حين أن وسيلة الفعل في "الحكاية التاريخية الناقصة أو المحرفة" هي المعجزة أو الجريمة.[2]

وهكذا فكل خصائص "الحكاية التاريخية الناقصة أو المحرفة" تنطبق على حكاية فاوست. ففاوست هو شخصية تاريخية، ولد في أواخر القرن الخامس عشر في ألمانيا، وبالضبط في مقاطعة "فورتمبرج"، ومات حوالي سنة 1543 بعد حياة حافلة بالمغامرات العلمية والإجرامية والعاطفية. فقد كان منجما حينا، وطالب علم حينا آخر، لكن السمة الغالبة على حياته كانت هي الشعوذة والتحايل من أجل الكسب غير المشروع. (3)

وقد أورد E. Faligan في كتابه "Histoire de la légende de Faust" رسالة تثبت الوجود التاريخي لهذه الشخصية، كتبها Jahan Trithein بتاريخ 20 غشت 1507 يصف فيها فاوست قائلا:

"إن هذا الرجل (...) المدعو جورج سابليكوس Sabellicus الذي تجاسر فادعى أنه أول العرافين، هو متشرد (...) وكاتب جوال، يستحق أن يُسجن من أجل أن يشفى من ولعه بالإعلان عن أمور رهيبة مخالفة للكتاب المقدس. إن الألقاب التي ينتحلها، هي الدليل على عقل أبله مختل ومدع وليس فيلسوفا." (4)

وكما توجد آثار دالة على الوجود التاريخي لفاوست في عدة مدن ألمانية مثل جلنهوزن ومدينة (Erfurt)، ومدينة (Ingolstadt) فإنه توجد أيضا أدلة على وجوده في كل من مدينة براغ بتشيكوسلوفاكيا، ومدينة فيينا بالنمسا، كما أن أرشيف جامعة هيدلبرج يثبت أن فاوست قد حصل على الباكلوريوس في 15 يناير 1509 ، كما أنه حصل على شهادة الدكتوراه من الجامعة نفسها.(5) ودخل هذا الشخص الحقيقي عالم المتخيل في مجموعة من القصص الشعبية ظهرت مطبوعة في مدينة فرنكفورت سنة 1587 تحت عنوان "كتاب الشعب". ويقدم لنا هذا الكتاب فاوست على أنه ابن أسرة تقية من الفلاحين الفقراء، ضحوا بما لديهم لكي يتعلم هو في المدارس ثم الجامعة. وفي الجامعة درس الدين والفلسفة، لكن سرعان ما هجرهما لينغمس في حياة المجون ودراسة العلوم الممنوعة من سحر وتنجيم. وهذا ما جعله يستحضر إحدى الأرواح التابعة للشيطان، وهي روح

Méphistophélés. وقرر فاوست أن يوقع مع هذه الروح عقدا بدمه، واهبا روحه إلى سلطان ابليس، في مقابل القدرات السحرية والخارقة التي يمكن أن يهبها إياه الشيطان.

ثم يمضي فاوست أربعة وعشرين عاما من المتعة والثروة والمغامرات والقدرات الخارقة، وتأتي بعد ذلك الروح لتأخذ معها فاوست إلى الجحيم حسب الاتفاق. وفي اليوم الأخير يدعو فاوست أصدقاءه ومريديه، ويقص عليهم قصة الاتفاق، ويفسر لهم السر وراء نجاحه، ويعبر عن توبته وندمه.[6]

وعندما بدأ الكتاب والمفكرون الأوروبيون يهتمون بهذه الحكاية، رأوا فيها عدة قضايا وتساؤلات جوهرية: هل هي قصة ثورية ضد النظام العام والشرعية القدسية التي تتطلب طاعة الإنسان طاعة مطلقة؟ أم هي دراسة متأملة في العلاقة بين المعرفة وحدودها حيث يعتبر الالتجاء إلى السحر أو إلى التعاقد مع الشياطين رمزا لطموح الإنسان الجارف وتوقه إلى السلطان؟ هل هي قصة تمزق النفس بين قبول نظام الكون وبين المغامرة الكبرى في عالم المجهول؟

وقد تعامل المسرح مع هذه الحكاية ابتداء من القرن 17، حيث قدمها مجموعة من الممثلين بعد أن أدخلوا عليها بعض العناصر والأحداث الكوميدية، ثم استلهمها بعد ذلك مسرح العرائس خاصة في مدينة Salazbourg. وعندما ترجم "كتاب الشعب" إلى الإنجليزية، استلهم الشاعر المسرحي الإنجليزي كريستوفر مارلو (1563-1593) - الذي كان معاصرا لشكسبير - حكاية فاوست، وكتب مسرحية "التاريخ المأساوي للدكتور فاوستوس" (The Tragical History of Dr Faustus). وعلى الرغم من أن مسرحية مارلو لم تكن هي أول مسرحية يلعب فيها الشيطان دورا - إذا كان الشيطان شخصية أساسية في المسرحيات الدينية في العصور الوسطى - إلا أن هذه هي المرة الأولى التي تحظى فيها شخصية الشيطان بعناية فنية تجعل منه شخصية واضحة السمات لافتة للأنظار، بل أحيانا سارقة للأضواء.[8] وقد قدم مارلو فاوست إنسانا متعجرفا ثائرا كافرا بالسماء وبكل القوانين الإلاهية والإنسانية، وهذا ما سيؤدي به إلى اللعنة الأبدية. والمأساة عند مارلو هي مأساة

فشل الإنسان في تطلعاته نحو المعرفة ونحو إدراك الحقيقة وراء غموض الحياة. إن البعد الإنساني للبطل المهزوم هو البعد الذي أحب مارلو أن يبرزه في مسرحيته. (9)

ومن بين الكتاب المسرحيين الذين استلهموا أيضا حكاية فاوست، المسرحي الألماني Ephraim Lessing (1729-1781)، الذي اشتهر بمعارضته لتقليد الكلاسيكية الفرنسية، حيث اقترح جمالية درامية جديدة حاول تجسيدها في تراجيدياته البورجوازية والفلسفية. وقد كتب مسرحيته عن فاوست سنة 1759 حيث صوره عقلانيا متطلعا إلى المعرفة. ورغم محاولات القوى الشيطانية لكي تحتويه وتنتصر عليه، إلا أن ملكا يحميه فينتصر على هذه القوى الشيطانية. فقد كان Lessing يؤمن بأن الله لم يهب البشر هذه الميول والرغبات لكي يشقى بها دائما. وبذلك يكون Lessing أول من خالف التقاليد، وكتب لفاوست السلامة والنجاة.(10)

ولعل أبدع نموذج للشيطان هو نموذج ميفيستوفيليس عند الشاعر الألماني جوته (1749-1832) في مسرحيته "فاوست" بجزأيها. فقد ظهر الجزء الأول سنة 1808، أما الجزء الثاني فقد ظهر على مراحل بين سنتي 1827-1832. وقد رسم جوته صورة للشيطان مستفيدا من كل ما كان تحت يده من تراث ديني - مسيحي ويهودي - وكذا تراث شعبي. وميفستوفيليس عند جوته هو: "نقيض الإيمان والتفاؤل وتجسيد لروح السخرية، فقليلون هم الذين أمكنهم أن يهربوا من نظرته التهكمية المريرة." (11) وجاء الجزء الثاني من المسرحية عبارة عن أجزاء مفككة، صب فيها جوته خلاصة معرفته من أدب وفلسفة ورموز وأساطير على نحو جعل دور المسرح تكتفي بعرضه الجزء الأول في كثير من الأحيان. ولعل الجديد في مسرحية جوته، هو الرؤية البطولية إلى شخصية فاوست، أي اعتباره رمزا للإنسان في صراعه نحو المعرفة ونحو الرقي. والجديد هنا أيضا هو ظهور شخصية Marguerite التي يحبها فاوست حبا عميقا، ولا سلطان للشيطان عليها. إنها بمثابة شعاع الأمل والطهر في حياة فاوست. وجوته هو ثان مبدع - بعد Lessing - يكتب لفاوست الغفران الإلهي في آخر المطاف، حيث يدخل الجنة بعد أن شفعت له روح Marguerite. (12)

وسرت حمى فاوست إلى معظم معاصري جوته من الأدباء والفنانين والمفكرين. فقد كتب الكاتب الرومانسي الألماني Ludwig Tieck (1773-1853) قصة بعنوان "فاوست المضاد" سنة 1801، دعا من خلالها إلى توجيه الرومانسية الألمانية نحو الفانتاستيك. وقدم الكاتب الألماني Thomas Maun (1955-1875) معالجة قصصية لفاوست تحت عنوان Docteur Faustus كما قدم الكاتب الروسي Aleksandr Pouchkine (1837-1799) سنة 1836 فاوست دون تعطش إلى العلم أو ولع بالمغامرة، مشيرا إلى الملل الذي وصل به إلى حد احتقار الدنيا والزهد في ملذاتها. ولعل أشهر المعالجات الفرنسية لفاوست هي عمل Paul Valery (1871-1945) الذي قدمه تحت عنوان: "فاوست كما أراه".

ومن بين الموسيقيين الذين استلهموا فاوست، هناك كل من الفرنسي Hector Berlioz والنمساوي Franz Schubert ، والألماني Robert Schumann ، أما بالنسبة إلى الرسامين، فأجمل وأشهر لوحة استلهمت فاوست هي لوحة La chevauchée Fantastique de Faust للفرنسي Eugène Delacroix. تناول هذه الحكاية، في السينما، المخرج الفرنسي René Clair (1898-1981) في فيلم بعنوان La beauté du diable. و René Clair هو ثالث مبدع - بعد Lessing و Goethe - يكتب لفاوست نهاية متفائلة. [13]

ولقد أثرت شخصية فاوست في حركتين أدبيتين وفنيتين هما:

أ- الرومانسية في ألمانيا بصفة خاصة، فكانت التطلعات الفاوستية ذات صدى واضح في نفوس الشعراء والمفكرين الرومانسيين.

ب- حركة "العاطفة والاندفاع" التي جاءت ضد نزعة التنوير في ألمانيا، وضد تمجيد العقل لتدعو إلى تمجيد الغريزة والعاطفة على حساب العقل.

وقد تحول فاوست أيام توحيد ألمانيا وتأسيس الرايخ (1871-1918) إلى أسطورة قومية، أو إلى نوع من الإنجيل للأمة الألمانية، حيث أصبح يجسد الفكر الألماني وجبروته والبحث الألماني وتطلعاته.[14]

وكما يقول طه حسين: "ليس هناك أديب من أدباء القرن الماضي، ولا هذا العصر إلا تأثر بفاوست، وليس هناك فيلسوف إلا تأثر بفاوست قليلا أو كثيرا في فلسفته." [15] وقد أثر فاوست أيضا في الأدب والمسرح العربيين، إما بطريقة غير مباشرة، كما في مسرحية "أشطر من إبليس" لمحمود تيمور، ومسرحية "هاروت وماروت" لعلي أحمد باكثير، ومسرحية "دموع ابليس" لفتحي رضوان، ومسرحية "نحو حياة أفضل" لتوفيق الحكيم، أو بطريقة مباشرة، كما في قصة "عهد الشيطان" لتوفيق الحكيم، ومسرحية "عبد الشيطان" لمحمد فريد أبو حديد، ومسرحية "فاوست الجديد" لعلي أحمد باكثير. وقد وُضعت أغلب هذه الأعمال في إطار إسلامي، حيث تعامل هؤلاء المبدعون مع الشيطان انطلاقا من الصورة التي رسمها له القرآن الكريم: "قال رب بما أغويتني لأزينن لهم في الأرض ولأغوينهم أجمعين." **(الحجر- الآية 39)**

ولابد من التأكيد أن هؤلاء المبدعين العرب الذين استلهموا فاوست، لم يكونوا متأثرين بفاوست جوته وحده، بل متأثرين أيضا بفاوست مارلو بالدرجة نفسها. فمحمد فريد أبو حديد وعلي أحمد باكثير، مثلا، كانا مثقفين ثقافة إنجليزية متخصصة، وكلاهما ترجم عن الإنجليزية مسرحيات لشكسبير.

وفي المغرب استلهم عبد الكريم برشيد حكاية فاوست وكتب مسرحية "فاوست والأميرة الصلعاء" في خمسة أنفاس: النفس الأول تحت عنوان: "أيا زمن قل لي بالله"، والنفس الثاني بعنوان: "مات فاوست.. عاش فاوست"، والنفس الثالث بعنوان: "عبد الموجود أنت موجود؟"، والنفس الرابع تحت عنوان: "أين الشهادة في موت بلا قضية؟"، والنفس الخامس تحت عنوان: "كما تمزج الخمرة بالماء الزلال". والدارس للمسرحية يخرج بالملاحظات الآتي:

1- إن عبد الكريم برشيد، باستلهامه لحكاية فاوست، قد انفتح على تراث استلهمته أوروبا برمتها، انطلاقا من ألمانيا ومرورا بإنجلترا وإيطاليا وفرنسا وصولا إلى النمسا، وعالجته بمختلف وسائل تعبيرها، من مسرح وشعر وموسيقى ورسم وسينما. ولا شك أنه ليس من السهل معارضة هذا التراكم الهائل.

2- إن برشيد بكتابته للمسرحية لم ينفتح على حكاية فاوست وحدها، وإنما انفتح أيضا على مسرح العبث le théâtre de dérision من خلال العنوان "فاوست والأميرة الصلعاء" الذي يذكرنا بمسرحية La cantatrice chauve لأوجين يونيسكو، كما أشار أيضا إلى أسطورة أوديب من خلال السؤال الذي يوجهه أبو الهول إلى سكان طيبة، عن الحيوان الذي يمشي في الصباح على أربع وفي الظهيرة على اثنين وفي المساء على ثلاث.

3- يبدو تأثير معالجة جوته وبول فاليري واضحا في عمل برشيد، من خلال الصورة التي رسمها لفاوست، فقد جعل منه موضوع النفس الإنسانية بين الفكر والعقيدة والهوى، وبين الفن والعلم والسحر، ثم بين اليأس والرجاء والحرمان والغفران.

4- حتى وإن كان عبد الكريم برشيد قد اطلع على الأعمال العربية التي استلهمت فاوست، فإنه لا يمكن الحديث عن انفتاح على الشرق وإنما عن انفتاح على الغرب بواسطة الشرق، بما أن كل تلك الأعمال العربية لم تستطع التخلص من الرؤية الغربية لفاوست.

5- على الرغم من أن برشيد قد وظف في مسرحيته بعض الصيغ والحوارات ذات الطابع المحلي لإضفاء صفة الإقليمية على هذه الحكاية، مثل قوله: "من بلاد سيبريا حتى سوق الأربعاء"، أو قوله: "تسقط الزرزور من فوق السور"، أو قوله "لكن ما فيديكش"، إلا أنه لم يستطع التخلص من عدد من الصيغ والتعابير الملتصقة بالثقافة والتراث الأوروبيين، كقوله: "سامحتك السماء"، أو قوله "صلوا من أجلي"، أو كعنوان النفس الثاني: "مات فاوست ... عاش فاوست" الذي يذكرنا بما كان يقال عند موت الملوك في البلدان الأوروبية : "Le roi est la mort... Vive le roi".

6- على الرغم من أن برشيد قد استعمل بعض الأسماء العربية، التي تحيل على التراث العربي ليوحي لنا بأن الأحداث تدور في مكان وزمان عربيين، مثل (مياسة)، و(الزيبق)، و(تاج الدين)، إلا أن مجموعة من الإرشادات المسرحية تؤكد لنا أن هذه المسرحية لا تناقش قضايا عربية أو مغربية، وإنما تعالج قضايا إنسانية عامة. وهكذا يقول في بداية المسرحية: "ليس هناك بداية يمكن أن تنطلق منها المسرحية، وليس هناك أيضا مكان محدود". (17) ويقول في موضع آخر: "حبال متقاطعة علقت عليها ألوان مختلفة من الملابس، يمكن أن نميز فيها ملابس الجند والرهبان والعمال والمساجين والمشعوذين والمهرجين والدراويش (...) ملابس لكل العصور والأمم والمهن والطبقات". (18) إذن نحن في عالم يلتقي فيه الراهب بالدرويش.

7- يقول برشيد على لسان فاوست: "سيفضحني هذا الملعون في كل الدنيا، سيجعل مني أسطورة وخرافة"، وواو العطف هاته تدل على أن برشيد يساوي بين الأسطورة والخرافة، على الرغم من أن فاوست ليست بالأسطورة ولا بالخرافة كما رأينا في البداية.

ويمكن أن نتساءل في نهاية الأمر: ألا يمكن لمسرحنا المغربي أن ينفتح على الغرب لكن انطلاقا من إبداع ذاتي متحرر من هيمنة الآخر؟

الهوامش

1- Voir E.O. James : Mythes et rites dans le Proche Orient ancien – traduit de l'anglais par René Jouan – Bibliothèque Historique – Payot – 1965 – p. 283.

2- Voir : Michel Simonsen : Le conte populaire- presses universitaires de France – Paris 1984 – p 14.

3- انظر مجدي وهبة: أسطورتان دالتان في الحضارة الأوروبية: فاوست ودون جوان – عالم الفكر – المجلد الحادي والعشرون – العدد الأول – يوليوز – أغسطس – سبتمبر – ص 151.

4- انظر فاوست – تأليف جوته – ترجمة وتقديم عبد الرحمن بدوي – الجزء الأول – المقدمة ص. 14 – ضمن سلسلة من المسرح العالمي – عدد 232 – يناير 1989 – تصدر عن وزارة الإعلام – الكويت.

5- المرجع نفسه – ص 23.

6- مجدي وهبة: أسطورتان دالتان في الحضارة الأوروبية – عالم الفكر – ص 149.

7- المرجع نفسه – ص 151.

8- عصام بهي: الشيطان في ثلاث مسرحيات – مجلة فصول – الأدب المقارن – الجزء الثاني – المجلد الثالث – العدد الرابع – 1983 – ص 249.

9- Voir Goethe : Fauste – Traduction de Gérard Neval – Chronologie et préface de Jeanne Ancelet -Hustache – Flammarion – 1964 – p 16.

10- Ibid – p 16.

11- عصام بهي: الشيطان في ثلاث مسرحيات – فصول – ص 250.

12- مجدي وهبة: أسطورتان دالتان في الحضارة الأوروبية – عالم الفكر – ص 150.

13- Voir la préface de Faust – p 36.

14- كمال رضوان: فاوست منذ عصر جوته – فصول – الأدب المقارن – الجزء الثاني – المجلد الثالث – العدد الرابع – 1983 – ص 234.

15- نقلا عن كمال رضوان – المرجع نفسه – ص 231.

16- عصام بهي: الشيطان في ثلاث مسرحيات – فصول ص 250.

17- عبد الكريم برشيد – فاوست والأميرة الصلعاء – مجلة أقلام العراقية – ص 206.

18- المسرحية ص 206.

الفصل السادس :الحسين بنعبد الله - حارس تراث شعب

"قصص وأمثال من المغرب"

إن عناية الأستاذ الحسين بنعبد الله بالأمثال المغربية تدل على أنه سار على عادة العرب في اعتنائهم بالأمثال عناية قل نظيرها، فقد أدخلوها في كل ميادينهم تقريبا، فكان لكل ضرب من ضروب حياتهم مثل يلهج به. وبلغت عناية اللغويين بالأمثال مدى متميزا عن سواهم، لأن المثل بالنسبة إليهم كان يجسد اللغة الصافية إلى حد كبير فأخذوا منه الشواهد الجمة وبنوا على أساسه شاهقات بنائهم اللغوي.

كما أن الجهد الكبير الذي بذله في جمع هذه المادة الغنية يدل على أنه آمن بأن للأمثال في حياة الشعوب بعدان: بعد سكوني، وبعد متحرك. فبالنسبة إلى البعد الأول: تبدو الأمثال مرآة الشعوب التي تعكس تجاربها وجزءا كبيرا من حضارتها. وتتجلى أهميتها في أن الزمن لا يكدر صفو نقائها إلا نادرا. فتنتقل عبر العصور حاملة معها وشم كل عصر معبرة عنه بصدق، ناقلة آثاره إلى سواه دون تزييف أو تصنع. وبالنسبة إلى البعد الثاني: تغدو الأمثال قطبا فاعلا في حياة الناس، وتلعب في كثير من المجتمعات والحقب التاريخية دور الإيديولوجيا. وبذلك يأخذ المثل، في الوقت نفسه، دور المرآة التي تعكس واقع الحال، ودور المؤثر الموجه الفاعل في سيرورة هذا الواقع.

ولعل في التعريف الذي أعطاه الفرابي في "ديوان الأدب" للمثل، ما يؤكد هذا الرأي، حيث يقول: "المثل ما ترضاه العامة والخاصة في لفظه ومعناه، حتى ابتذلوه فيما بينهم وفاهوا به في السراء والضراء، واستدروا به الممتنع من الدر، ووصلوا به إلى المطالب القصية، وتفرجوا به عن

الكرب والمكروبة. وهو من أبلغ الحكمة لأن الناس لا يجتمعون على ناقص أو مقصر في الجودة أو غير مبالغ في بلوغ المدى في النفاسة." [1]

وحتى وإن لم يكن الأستاذ الحسين بنعبد الله قد أعطى تعريفا للمثل أو حدد سماته وطبيعته، إلا أن القارئ بتمعن لكتابه "قصص وأمثال من المغرب" في جزأيه يمكنه الخروج بالاستنتاجات الآتية المتعلقة بمفهومه للمثل:

1- إن المثل قول سائر، فقد يأتي القائل بما يحسن أن يتمثل به في موقف ما، لكنه لا يتفق أن يسير، فلا يكون مثلا. ولعل هذا ما يفسر لنا ورود بعض الآيات الكريمة والأحاديث الشريفة في عداد الأمثال دون سواها، لأنها سارت على شفاه الناس وسواها لم يسر.

2- إن المثل شكل من أشكال الأدب له عناصره المميزة وسماته المحددة، لعل من بينها: إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه.

3- إن المثل يقوم بإسقاط تجربة سابقة على تجربة حالية.

4- إن الأمثال ليست وقفا على فئة من الناس دون فئة، بل هي ما ترضاه العامة والخاصة.

5- إن الأمثال المغربية قد نقلت حكمة المغاربة ومعرفتهم وتجاربهم في الحياة، بل لعلها تعني فلسفتهم في الحياة.

6- المثل سريع الذيوع، واسع الانتشار، وهذا ما يغري الناس باللجوء إليه.

ولم يهتم الأستاذ بنعبد الله في كتابه هذا بالأمثال فقط، وإنما اهتم أيضا بالحكاية وخصص لها قسما مهما من هذا الكتاب بجزأيه. والقص فن قديم قدم الإنسان، ينشأ من جهاز معرفي لدى الإنسان هو بمثابة مركز الالتقاء بين داخله وخارجه، وهذا المركز يمكن أن يسمى بالوعي

---

[1]- أبو إبراهيم إسحاق بن براهيم الفرابي: ديوان الأدب – تحقيق أحمد مختار عمر – مجمع اللغة العربية – القاهرة – 1973- الجزء الأول – ص:120

التاريخي الفعال الذي يعد نشاطا جمعيا يتحقق عن طريق الذات القادرة على وصل حركة التاريخ بين الماضي والحاضر والمستقبل.

ولهذا فإن القص مرتبط بقضية البحث عن الحقيقة التي يسعى الإنسان إلى اكتشافها في دروب الكون ومتاهات الحياة. والقص وسيلة لنقل الحقائق المتمثلة في أفعال الناس وعلاقة بعضهم ببعض من ناحية، وعلاقتهم بالقوى المتحكمة في حياتهم – منظورة كانت أم غير منظورة – من ناحية أخرى.

وإذا كان القص يوحي على الدوام بأنه يحكي ما قد حدث، فإن هذا يعني أن الحقيقة التي تتضمنها كل حكاية تظل باقية مع بقاء هذه الحكاية مروية أو مدونة. ولابد من تأملها في حاضر قلق ومن أجل مستقبل يأمل الإنسان أن يكون خيرا من الحاضر.

ومن خلال هذا المتن القصصي الذي قدمه الأستاذ بنعبد الله في كتابه بجزأيه يتبين للقارئ والباحث أن ثروة القص في التراث المغربي - في كمها وفي حركتها المستمرة على المستوى الاجتماعي - بمثابة عملية استدعاء للمعارف الموسوعية لدى المغربي. وكل عملية استدعاء جديدة تتطلب بالضرورة تشكيلا جديدا يستقى من المعارف القديمة أو من حصيلة التجارب اليومية، وفي هذه الحالة لا يكون القديم قديما لأنه لا يحس إلا من خلال نبض الحياة المعيشة.

وسيلاحظ القارئ المتمعن في كتاب "قصص وأمثال من المغرب"، بجزأيه، أن المؤلف قد اعتمد مجموعة من الأدوات، وتوسل بمجموعة من السبل التي يعتمدها عادة المحققون، وكذا أصحاب الدراسات الميدانية. وهكذا نجده قد سلك السبل الآتية:

1- اعتمد في جمع مادة هذا الكتاب على المشايخ "ذوي الأسنان والحنكة" - كما كان يحلو له أن يسميهم - من الرجال والنساء سواء من الحواضر أو القرى والبوادي، في كل منطقة من مناطق المغرب.

2- اعتمد بالدرجة الأولى على المسنين والمسنات، الذين لا يقرأون ولا يكتبون، لأنهم يروون الأمثال على ما هي عليه من صفاء وأصالة دون أن يستبدلوا كلاما بكلام.

3- اعتمد في جمعه وتحقيقه لمادة هذا الكتاب المعاينة والمشاهدة، وإثبات رأي العين، شرطا في تجوابه الآفاق وارتياده المجامع والمحافل والمجالس في كل مكان.

4- صحح المتن واستقصى ما استطاع ظروف شيوعه في الناس، واستوضح معناه، واستفسر عن تأويله المحتمل.

5- جمع في هذا الكتاب أمثالا شائعة ذائعة ما زالت معروفة جارية بين الناس، كما أنه جمع إلى جانبها طائفة أخرى من الأقوال المهجورة المتروكة التي انطوى ذكرها.

6- نبذ نبذا كليا الأمثال الواردة في باب الذم والتهاجي والتراشق على وجه اللمز والطعن.

7- سعى إلى أن يفرق بين أصناف القول السائر من مثل، وحكمة، وتوصية، وعظة، وعبرة، ونادرة، ودعاء، ورباعية، وكلام مرموز.

8- ميز المثل القديم من الحديث، والمثل العربي المبتذل من الأمازيغي المعرب، والمثل الأصيل من الدخيل، والمثل العام من المحلي.

9- ميز أمثال الخواص وأشباه الخواص من أمثال العوام، كما ميز أمثال الرجال من أمثال النساء، وبين ما اشترك فيه الجنسان، وميز كذلك أقوال المسلمين من أقوال اليهود.

10- ميز بين أمثال مختلف الحرف والمهن، فدلل على أقوال التجار، وأرباب الحرف والصنائع، والفلاحين والكسابين والرعاة، والصيادين، والعشابين، والحجامين، ورجال العلم والفقه وغيرهم.

11- أتى بمجموعة من الأمثال وضعت على ألسنة الحيوانات والنباتات.

12- حاول التوفيق بين الروايات الواردة في اللهجات الرئيسية الثلاث: الحضرية، والجبلية، والبدوية.

13- اختار في ترتيبه للأمثال التي جاء بها أن يخلط بين أسلوبين: أن يرتبها على ترتيب المعجم، أو بحسب نظام الموضوع. فكلما أتيح له أن يضم النظير إلى النظير، والقول إلى عكسه وضده، بحسب موضوع واحد متقارب، وكان الضم أمثل وأفيد فعل، وإلا فقد رتب أمثاله على حروف الترتيب التقليدي المعروف.

14- قام بمقارنة المثل الذي يورده بنظيره العربي القديم أو المولد، أو الحديث السائر في البلاد العربية، إلا أنه ركز على أمثال آثار الأندلس، والجزائر، وتونس، وليبيا، ومصر، وموريتانيا، لما يجمعنا وإياهم من أواصر التراب والجنس واللغة والثقافة الموروثة، وإن كان يورد بين الحين والآخر أمثلة من أقطار عربية أخرى كالجزيرة العربية، والشام، والعراق، والكويت، واليمن، والسودان.

15- كثيرا ما قارن الأمثال المغربية خاصة والعربية عامة بالأمثال الفرنسية، بل حتى ببعض الأمثال الأمريكية.

16- بالإضافة إلى القصص والأمثال الواردة في هذا الكتاب، نجد كثيرا من آيات الذكر الحكيم، وجملة من الأحاديث النبوية الشريفة، وكذا أقوال العرب وأشعارهم وشواهد كلامهم ونوادرهم وطرفهم.

17- إن المنهج المتبع في هذا العمل القيم هو منهج تحليلي(Analytique) ، لا يرتكز إلى منهج ضيق بعينه، بل يحاول الإفادة من مجمل مناهج البحث المعروفة من تاريخية، واجتماعية، ونفسية... الخ. لكنه يفيد أكثر ما يفيد من المنهج البنيوي في تعامله مع "المثل – النص" منطلقا أساسيا(Issue Essentielle) ، أو بتعبير آخر، نقطة انطلاق(Point de départ) ، أي بالمفهوم

المنهجي، يعتبر "المثل – النص" بنية (Structure) لها استقلاليتها، ولها عناصرها التي تتفاعل فيما بينها لكي تؤدي وظيفة ما، استنباطها هو غاية هذه الدراسة القيمة التي أنجزها المؤلف.

18- إذا ما أورد الأستاذ بنعبد الله اسم نبات، فإنه في الغالب ما يأتي بالاسم العلمي اللاتيني لهذا النبات، وكذا اسمه الإسباني والفرنسي والإنجليزي، ولا يخفى ما في هذا العمل من جهد، ومن سعي إلى إقامة المقارنة المفيدة.

19- إن المرء ليندهش من كثرة المراجع المبثوثة في ثنايا هذا الكتاب، مما يدل على أن صاحبه لم يعتمد الرواية الشفهية أو البحث الميداني فقط، وإنما اعتمد أيضا على أمهات الكتب. فالأمر لا يقف عند جمع وتوثيق قصص وأمثال، وإنما يتجاوزه إلى تحقيق هذه المتن، وإلى دراسته من زوايا مختلفة: دينية، وسياسية، واجتماعية، وتاريخية.

20- كثيرا ما عقد الأستاذ بنعبد الله مقارنة بين مجموعة من الأمثال والمفردات التي أتى بها، والأمثال والمفردات الواردة عند مجموعة من الدارسين المستعربين والمستشرقين أو الغربيين، ممن اهتموا بتراث المغرب عامة أو تراث منطقة من مناطقه خاصة، أو تراث المغرب العربي من أمثال: Kazimirsky – Lüderitz – Colin – Mercier – Dozy .

21- كلما أحس الأستاذ بنعبد الله أن كلمة ما، أو اسما ما، أو عادة ما، تحتاج إلى شرح، إلا وخصص لها هامشا بين فيه جذورها وأصلها، وأعطى تاريخها، وشرح ما غمض منها، وأعطى خصوصيتها المحلية.

22- لم يتوان الأستاذ بنعبد الله عن تخصيص جهد كبير وحيز مهم من كتابه لمثل ما أو لظاهرة ما، إذا ما أحس بقيمتها وضرورة توثيقها، خوفا عليها من الضياع والاندثار. وهكذا نجده قد خصص مثلا خمس صفحات من كتابه، في جزأه الأول، لأنشودة "الزميطة"، كما خصص خمس صفحات لوصف "العرس عند جبالة."

23- كانت للأستاذ بنعبد الله صيغة سردية بدئية تتجلى في قوله: "قال صاحبي"، وقد يتغير هذا الملفوظ السردي ليصبح: "قال صاحبي الشيخ"، أو: "همس صاحبي الشيخ الوقور في أذني"، ويضع في الغالب كلام صاحبه بين مزدوجتين، خصوصا إذا كان كلاما مقتضبا، وغالبا ما يكون كلام صاحبه رأيا أو موقفا أو حكما.

وهكذا وأنا أقرأ هذه الموسوعة، في جزأيها، كنت إخالني أحيانا أقرأ "مجمع الأمثال" لأبي الفضل الميداني لسعة مادتها وشمولها، وإخالني أحيانا أخرى أقرأ "المستقصى في أمثال العرب" لأبي القاسم الخوارزمي الزمخشري، لأنه اعتمد في ترتيب مادته على الترتيب الأبجدي وكذا الترتيب حسب الموضوع، وإخالني أحيانا ثالثة أقرأ كتاب "تمثال الأمثال" لأبي المحاسن العبدري الشيبي، لكثرة ما يجمع بين دفتيه من شواهد شعرية وآيات قرآنية وأحاديث نبوية.

إن تراثنا المغربي في أمس الحاجة إلى مثل هذا التقييد والتوثيق والتأريخ، وإن شبابنا في أمس الحاجة إلى من يقرب لهم البعيد، ويشرح لهم الغامض، وينفض لهم الغبار عن الماضي، ليرتبطوا بجذورهم وأصالتهم، وليبنوا غدهم على أساس متين من ماضيهم وحاضرهم.

وما من شك في أن الجهد الذي بذله الأستاذ الحسين بنعبد الله في كتابه "قصص وأمثال من المغرب"، في جزأيه، ستذكره الأجيال القادمة بكثير من الامتنان والتقدير .

الفصل السابع :عبد العالي الوزاني :عندما تصبح الكتابة عن فاس غواية

"أيام فاس الجميلة"

أن تعشق مدينة فاس... فذلك من حقك عليها، أن تكتب عنها... فذلك من حقها عليك، أن تؤرخ لها من خلال هذه الكتابة... فذلك من حق الأجيال القادمة عليك. وما من شك في أن الأستاذ عبد العالي الوزاني قد كان واعيا بكل هذه الحقوق، ومؤمنا بها، فمارسها ... عشق فاس حتى النخاع... حتى الثمالة. عشق أنفاسها، نهارها وليلها، سرها وعلانيتها، صمودها أمام نوائب الدهر، وأحلامها في غد أفضل. وكتب عنها، عن دروبها وأزقتها، عن كبيرها وصغيرها، عن رجالها ونسائها، عن غنيها وفقيرها، عن عمقها وضواحيها، عن أجوائها التي تمتزج فيها العطور بروائح التوابل، وبأسرار البيوت... وأرخ من خلال هذه الكتابة لأحداث ووقائع تاريخية، ولممارسات اجتماعية، ولطقوس وشعائر اختفى أغلبها، فأضحت بذلك "أيام فاس الجميلة" وثيقة بين يدي الأجيال القادمة ... وثيقة تؤرخ، وترصد، وتلتقط التفاصيل الصغيرة بعين فاحصة، وتضع تحت المجهر "ملامح من مجتمع فاس الأربعينيات". ويمكن لقارئ كتاب "أيام فاس الجميلة"، بجزءيه، أن يخرج بمجموعة من الملاحظات، من أهمها:

1- صعوبة تصنيف هذه الكتابة ووضعها في خانة معينة. فهي أطول من القصة القصيرة، ومع ذلك فيها تسارع الأحداث، وحرق للمراحل، وأنفاس متلاحقة لاهثة، ومواضيع صغرى. وهي أقصر من الرواية، ومع ذلك فيها قدرة سردية هائلة، وتحليل للشخصيات والأحداث، وامتداد في الزمن، وانتشار في المكان. وهي ليست مسرحية، ومع ذلك يحضر فيها الحوار بكثافة، وبدون صيغة إسنادية ... حوار كاشف عميق، معبر عن الأفكار، مبلور للصراعات، موجه للأحداث. وهي ليست سيرة، ومع ذلك حين يتحدث المبدع بصيغة المتكلم، تخالها سيرة ذاتية، وحين يتكلم

بصيغة الغائب تخالها سيرة غيرية... فبين الكاتب والقارئ عقد أتوبيوغرافي، يقدم بموجبه الأستاذ الوزاني أسماء وتواريخ وأمكنة، وأحداثا واقعية ومتخيلة، وحتى تلك المتخيلة تجد لنفسها جذورا في الواقع. وهي ليست مقامة، ومع ذلك فيها القاموس اللغوي للمقامة بقوته وعمقه، ببلاغته وبيانه، وفيها سخرية المقامة ونكتتها، وفيها رصد المقامة لعيوب المجتمع ونماذجه النمطية. إنها كتابة إذن لا تؤمن بالحواجز والفواصل بين الأجناس، وإنما بتكاملها وشموليتها.

2- لا يتصدر الجزء الذي يحمل عنوان **"جنان السبيل"** أي تنبيه، بينما يتصدر الجزء الذي يحمل عنوان: **"السيدة الرائعة"** تنبيه، يقول فيه الأستاذ الوزاني: "هذه القصص من نسج الخيال، تستوحي الواقع ولا تتطابق معه، إلا إذا كان ذلك محض صدفة". لماذا هذا التنبيه إذن؟ ألأن الكاتب في هذا الجزء "اقتحم على فاس غرف نومها، ... وقرأ رسائل حبها ... وكانت له جولات حول مطارح غرامها ... وخلواتها المريبة؟"... وخشي أن تجد شخصيات أو أسر نفسها في هذا الكتاب، فسارع إلى تنبيهنا أن كل تطابق بين الواقع والخيال، هو مجرد صدفة؟ أم أنه تنبيه على الرغم من أنه لا يوجد إلا في جزء واحد، فإنه ينسحب على الجزءين معا؟

3- يفتتح الأستاذ الوزاني كلا من الجزأين بحكمة للشاعر الهندي طاغور. ففي جزء **"جنان السبيل"** نقرأ: "أن الطفل ليجد أمه حين يغادر أحشاءها". من هو الطفل؟ ومن هي الأم؟ ألا يكون الطفل هو الأستاذ الوزاني؟ هو كل واحد من أبناء مدينة فاس؟ ألا تكون الأم هي فاس نفسها؟ متى غادرها أحد أبنائها وخرج من أحشائها، إلا وأحس بقيمتها وافتقد حنانها وحن إلى صدرها. ونقرأ في جزء **"السيدة الرائعة":** "أنى تكون الدروب معبدة، أضل طريقي." أين هي هذه الدروب المعبدة في مدينة فاس العتيقة؟ ألا تكون هذه الدروب هي دروب الحياة؟ ومتى كانت دروب الحياة معبدة؟

4- ما من شك في أن عراك الحياة قد علم الأستاذ الوزاني أشياء كثيرة، فوجدناه يبث حكمته الشخصية بين ثنايا كتابه، فيقول: "أحب الحياة ... وأخاف المجهول ... (...) حتى عندما تسرني بأشيائها الجميلة أخاف في الوردة الشوك ... وفي البسمة الدمعة... وفي اللذة الألم... وفي الصداقة

الغدر.... وفي النجاح الفشل" (السيدة الرائعة، ص. 376). ويقول أيضا: "اثنتان يظل الماضي يتعقبهما دون هوادة... المومس التائبة... والخادم (المتعلمة) بعد دخولها في إطار الزواج." (السيدة الرائعة، ص. 138).

5- من اللافت للنظر في كتابة الأستاذ الوزاني غياب نقطة النهاية عند نهاية الجملة، أو الفقرة، أو الصفحة، في حين تحضر بكثافة نقط الاسترسال، وكأنه لا نهاية لجمله، ولا نهاية لقصصه. وكأن نصوصه تظل مفتوحة على كل محتمل، وعلى كل طارئ جديد. وكأن نقطة النهاية قد تعني أن الحدث قد انتهى ودخل بذلك تحت سلطة الزمن وصار ملكا للماضي، في حين أن أغلب أحداث هذه القصص، يمكن أن تجد لنفسها امتدادات في الزمان والمكان والشخصيات.

6- يشتغل الأستاذ الوزاني بدقة متناهية على الجسد، وكأنه نحات يتخذ من الحجر، أو النحاس، أو الخشب، مادته التي يضفي عليها الحياة، وكأنه رسام يتلاعب بالألوان والظلال، بالخطوط والمنحنيات والأقواس. وهكذا يرسم أحيانا صورا جميلة لجمال الجسد: "ساقاها مخروطتان... منسابتان... مدملجتان في رشاقة... اعتدل فيهما الامتلاء، فأخذتا منه البضاضة وتركتا الاكتظاظ... تأدبت فيهما الطبيعة فزاولت عملها بمهارة وفن... واشتغلت على قالب هو غاية في اللطف." (السيدة الرائعة، ص. 318)

كما أنه يرسم أحيانا صورا جميلة لقبح الجسد. يقول متحدثا عن ساقين هرمتين: "تحللت العناصر التي يتكونان منها... أوشكت أن تهترئ... أن تتحول إلى مواد أولية... العظام صار لها نتوء... اللحم بدا فاسدا متورما... مدعوكا مهزولا..." (السيدة الرائعة، ص. 318)

7- كلما أراد الأستاذ الوزاني التشبيه إلا ووجد المشبه به الذي يبحث عنه في الطبيعة، فتغدو هذه الطبيعة خصبة، رحيمة، متناسقة متناغمة، أو ذابلة خاملة، أو رتيبة بطيئة الإيقاع. يقول: "أما رائحة البنت فمزيج من رائحة النعناع الذابل، ونكهة التفاح بعد إصابته بالعطن." (السيدة الرائعة، ص. 6)

ويقول أيضا: "إن الزواج عملية شبيهة بعملية غرس الأشجار، عندما تكون مجرد فسائل." **(السيدة الرائعة، ص. 139)**

ويضيف قائلا: "إنه لا يحسن إلا أن يهبها الأولاد ... وقد يملأ الدار عليها بهم... نعمة وهبها ربك حتى للحيوان... والحشرات... التناسل تتولاه الطبيعة." **(السيدة الرائعة، ص. 139)**

8- يثري التناص كتابة الأستاذ الوزاني، إذ يشتغل على النص القرآني والموروث الشعبي. وهكذا يستمد من عبارات القرآن جمالها وعذوبتها، ويستمد من الأمثال حكمتها ونظرتها الثاقبة. ومن العبارات القرآنية التي يوظفها نجد: "كل يوم هو في شأن"، و"كالعهن المنفوش"، و"أما بنعمة ربك فحدث". ومن الأمثال نجد: "ضرب الحبيب كأكل الزبيب"، و"كل بشهوتك ولبس بشهوة الناس"، و"يرى البصقة على الأرض فيحسبها بسيطة."

9- صحيح أن الأستاذ الوزاني يقول متحدثا عن كتابته عن فاس: "لم أجئها باحثا في يده مبضعه"، ولكنه مع ذلك يتسلح بالتحليل النفسي والاجتماعي لعدد من الأحداث والشخصيات، ويضع يده على كثير من العقد والمكبوتات، والاضطرابات النفسية. بعضها يتعلق بسلطة التملك لدى الرجل، يقول: "اقتران حبس المرأة بالاستمتاع بها قضية مسلمة عنده، ولا تقبل النقاش (...) حبس المرأة خلف باب محكم الإغلاق يشعره بالامتلاك الحق... كما يراه داخلا في صميم استمتاعه بها." **(السيدة الرائعة، ص. 5)**

وبعضها متعلق برغبة المرأة في أن تضع يدها على عيوب بنات جنسها، وأن تحس بتفوقها عليهن. يقول على لسان إحداهن: "ليس الوصف كالمشاهدة... أود أن أرى بعيني... وأسمع بأذني... وأن أكتشف العيوب بنفسي." **(السيدة الرائعة، ص. 141)**

وبعضها يتعلق بالحالة النفسية للأطفال الكبار، أي أولئك الذين صاروا شبابا ومع ذلك لا يغادرون أحضان أمهاتهم إلا ليلقوا بأنفسهم في أحضان زوجاتهم. يقول: "منذ الميلاد إلى طلائع الشباب وهم يتقلبون في الأحضان ... سعداء مغتبطين... شاعرين بالأمن... والدفء والراحة الكاملة... محتمين بها من فظاظة بعض الآباء." **(السيدة الرائعة، ص. 372)**

وقد تتعلق بالحالة النفسية التي يكون عليها العريس وهو يزف إلى عروسه. يقول متحدثا عن (النكافات): "يأخذن بيد العريس ليدخلنه على زوجته في زفة قد تكون أقوى من أعصابه... ومن قدرته على الاحتمال... أقوى الرجال غالبا ما يضطرب في هذه اللحظة... ويداهمه إحساس بانهيار في المعنويات... وتراجع في الكفاءة." **(السيدة الرائعة، ص. 379)**

بل إن الأستاذ الوزاني يتجاوز التحليل النفسي والاجتماعي، ليمسك بتلابيب علم الوراثة. يقول: "لأن الوراثة قانون أبدي... إذا تخلف في جهة، شق لها مسالك في جهات أخرى." **(السيدة الرائعة، ص. 316)** ويتحدث عن امتدادات هاته الوراثة وتجلياتها قائلا: "ما لم تجد الوراثة حيلة للتسلل إلى تلك السلالة عن طريق خال أو خالة أو الجدة ذاتها." **(السيدة الرائعة، ص. 381)**

صحيح أن الأستاذ الوزاني لا يملك مبضع جراح، ولكنه ينظر إلى النفس الإنسانية وإلى المجتمع، نظرة من علمته الحياة أعمق المناهج وأكسبته أدق التحليلات.

10- تزخر قصص هذين الجزءين بعدد من التفاصيل المرصودة من المجتمع الفاسي، سواء تعلق الأمر بتاريخ فاس، أو جغرافيتها، أو بممارسات أهلها وعلاقتهم ببعضهم، أو بلباسهم، وأكلهم وأفراحهم وأحزانهم.

وهكذا قد يرسم اليومي المعيش، فيقول: "ذلك أنها لما فرغت من أشغال الدار، على حين أن الزوج في الحانوت، والأولاد في الدرب، والمتعلمة على السطح لنشر الغسيل، وعينيها على اللحم القديد، لحمايته من هجمة القطط الحيوانية والبشرية، دخلت في جلبابها، وانتقبت، بعد أن أجرت مرود الكحل في عينيها، وقلم الأحمر في شفتيها، وغادرت نحو جهة معينة." **(السيدة الرائعة، ص. 316).**

وقد يرصد تغيير عادة أو ممارسة، يقول: "كان اللثام يومئذ في مجتمع فاس قد رق وشف حتى لم يبق لوجوده معنى محترم... صار مجرد رمز جمالي... انتهت وظيفته الخلقية والدينية، واحتفظ بوظيفة جمالية مثيرة، والكثيرات احتفظن به لهذا السبب." **(السيدة الرائعة، ص. 15)**

وقد يسجل حدثا تاريخيا في غفلة من التاريخ يقول: "والنزل (قصر الجامعي) قصر قديم تحول إلى فندق... وظل محتفظا باسم منشئه... وهو شخصية كانت ذات دور في سياسة المغرب الداخلية على عهد الحسن الأول." **(السيدة الرائعة، ص. 19)**

وقد يرسم معالم جغرافية يقول: "باب عجيسة... الباب الشمالي لفاس... والمدخل للوافدين عليها من قبيلتي شراكة وأولاد جامع... (...) يفتح باب عجيسة كغيره من أبواب فاس الأخرى مباشرة على الطبيعة... لأن المدينة محاصرة بالخضرة من جميع الجهات." **(السيدة الرائعة، ص. 18)** أو يرصد كيف حاول الفاسيون ردحا من الزمن مقاومة الغزو الأخلاقي والاجتماعي الطارئ، والمحافظة على أصالتهم وهويتهم. يقول: "لا تنسى أن الرجال في فاس سبق أن قاوموا خروج المرأة في زمن الحايك ... إلى زمن الجلباب... كما قاوموا الحذاء الفرنسي... مفضلين الشربيل... كل امرأة تركت الشربيل واجهت النقد... لكن في النهاية، ذوق المرأة الفاسية هو الذي ينتصر." **(السيدة الرائعة، ص. 393)**

وبذلك يتحول كتاب "أيام فاس الجميلة" إلى وثيقة أدبية، وتاريخية، وجغرافية، واجتماعية.

هذه بعض الملاحظات التي تسعى إلى إبراز القيمة الجمالية والأدبية والتاريخية لهذا العمل الهائل، الذي ما من شك في أنه استنزف سنوات من الكتابة، وعمرا من التذكر واسترجاع التفاصيل والدقائق. إنه ذاكرة من الماضي منفتحة على الحاضر، وعين من الحاضر تبحث في الماضي بإيجابياته وسلبياته، بقوته وضعفه، بسذاجته ومكره.

ولا يمكن للأجيال الحاضرة والقادمة إلا أن تشكر للأستاذ عبد العلي الوزاني جهده، وتحمد له صنيعه. فقد جعلها تعيش سنوات فاس الجميلة رغم بعد المسافة، وجعلها تعيد اكتشاف فاس، ودفعها إلى أن تجدد العلاقة بها وتمتن صلة الرحم معها. وجعلها تؤمن بأن فاس قادرة على أن تتنفس عبق التاريخ، وعندما تكشف عن وجهها الآخر، فإنها تكشف عن سحر الشرق والغرب معا، فتصبح قريبة بعيدة، واضحة غامضة، سافرة منقبة. وتصبح فاس هي الماضي الذي لم يمض، والحاضر الذي لم يأت، والمستقبل المجهول.

الهامش

عبد العالي الوزاني: أيام فاس الجميلة - الجزء الأول: جنان السبيل/ الجزء الثاني: السيدة الرائعة - منشورات المكتبة الشعبية – فاس - الطبعة الأولى - 2000.

الفصل الثامن- المهدي الودغيري :الصحفي الذي عشق الكتابة الإبداعية

"المارد"[1] الذي لا يموت ولا يفنى.

يرسم الإسلام صورة "للمارد" من خلال عدد من الآيات القرآنية. وهكذا يقول تعالى: "إنا زينا السماء الدنيا بزينة الكواكب، وحفظا من كل شيطان مارد" **(الصافات، الآية 7)**، أي من كل شيطان متمرد، أو من كل شيطان شديد. يقال: مَرَدَ يَمْرُد إذا اشتد. وصيغة المبالغة فيه "المريد". يقول تعالى: "إن يدعون من دونه إلا إناثا وإن يدعون إلا شيطانا مريدا." **(النساء، الآية 117)** و"المريد": شديد التمرد والخروج عن الطاعة.

وتتضح الصورة التي يرسمها الإسلام للشيطان المارد أكثر، حين يقول تعالى: "ولقد خلقنا الإنسان من صلصال من حمأ مسنون، والجان خلقناه من قبلُ من نار السموم." **(الحجر، الآية 26-27)** فالجان خُلق في أول الأمر من نار لا دخان فيها، لأن "السموم" هي لهب النار الخالص، كما أن خلق الجان سابق على خلق البشر.

أما الصورة التي رسمها المهدي الودغيري "للمارد" في روايته، فتتجلى في المقاطع الآتية:

- "المارد من المرجح أن يكون هو الداعي إلى الفتنة." **(الرواية - ص. 30)**

- إنه "مارد آدمي يستطيع أن يفعل ما يشاء بذوينا ومتاعنا، ونحن نتفرج ونتأسى." **(الرواية - ص. 37).**

- هو "المارد الصامت المختفي، ينهض مجددا ليعيث في القبيلتين ما شاءت له أفعاله، دونما اعتراض أو مواجهة حقيقية وفعلية." **(الرواية - ص. 64)**

- هو المارد "الفالت من قبضة الملك عزرائيل، فهو ينتقل من بناية إلى أخرى دونما ضبط محكم لمبتغاه وممشاه." **(الرواية – ص. 72)**

وتلتقي الصورة التي رسمتها الثقافة الإسلامية للمارد مع الصورة التي رسمها له المهدي الودغيري: صورة الذي يفرق بين المرء وزوجته: "عن جابر عن النبي (ص) قال: إن إبليس يضع عرشه على الماء، ثم يبعث سراياه، فأدناهم منه منزلة، أعظمهم فتنة. يجيء أحدهم، فيقول: فعلت كذا وكذا، فيقول ما صنعت شيئا، ثم يجيء أحدهم فيقول ما تركته حتى فرقت بينه وبين امرأته. قال فيُدنيه منه ويقول: نِعْمَ أنت." (2)

وهذا ما فعله المارد أيضا - في الرواية - لرجال قبيلة الطاق: "حيث شيعوا زوجاتهم وصبيانهم إلى المثوى الأخير، وعادوا لينضموا إلى جيش المضربين إلى يوم الدين (...) أصبحت القبيلة بدون ولاية، وأصبح الرجال يعيشون فيها بدون نساء." **(الرواية – ص. 97)**

في هذه الرواية شيء من تقنيات المسرحية، فقد قدم المهدي الودغيري في البداية لائحة بشخوص الرواية، على عادة الكتاب المسرحيين الذين يقدمون لائحة بشخصيات المسرحية. وما يثير الانتباه في هذه اللائحة هو غياب أسماء الأعلام لحساب النعوت والوظائف: مطوّقون، جنائزيون، أسرى، الكهان، وكذا غلبة صيغة الجمع، فباستثناء "السلم العاشر"، و"القائد بدون حقيبة"، فإن أغلب أسماء الشخصيات وردت في صيغة الجمع. ويستغرب المرء من غياب "القنطرة" عن لائحة الأسماء هاته، صحيح أنها ليست شخصا، ولكنها شخصية بالمفهوم السيميائي، حيث تقوم بدور خطير في هذه الرواية: "القنطرة" بأعمدتها الآيلة للسقوط، وبزفتها الملطخ والدائب، وبالفخاخ الموجودة تحتها. "القنطرة" التي عوض أن تكون همزة وصل بين القبيلتين، أصبحت عامل تفرقة وتباعد.

ويقسم المهدي الودغيري روايته إلى فصول، على عادة الكتاب المسرحيين. وإذا كانت القاعدة الكلاسيكية تقول بأن التراجيديا تقسم - عادة - إلى خمسة فصول، والكوميديا إلى ثلاثة فصول، فإن المهدي الودغيري قد قسم روايته إلى ثمانية فصول. فلماذا لا نعتبرها "تراجيكوميديا"؟

تراجيدية بهذا الصراع مع المارد ومع القوى الأكبر منا... تراجيدية بكثرة الموتى والقبور... تراجيدية بكل الأحبة الذين فقدناهم عن طريق الاختطاف والأسر. وكوميدية بنقدها السياسي

اللاذع... كوميدية بتصويرها لعيوب المجتمع ونواقص الأفراد... كوميدية من خلال إيمانها بضرورة التغيير... كوميدية بإيمانها بأن التحدي يبدأ من الذات، وبأن الإصلاح يبدأ أيضا من الذات.

ويوظف المهدي الودغيري في كثير من مقاطع هذه الرواية الحوار بدون صيغ إسنادية، كما هو الأمر في المسرحية، حيث يختفي الكاتب فاسحا المجال أمام الشخصيات لتكشف عن خباياها، ولتصطدم ببعضها، ولتعبر عن مواقفها وقضاياها، إلا أن حِسَّ السارد في المهدي الودغيري يجعله يتدخل بين الفينة والأخرى، ليذكرنا بأنه المتحكم في زمام الأمور، والممسك بدفة الأحداث. وهكذا يخاطب القارئ مباشرة - كما يفعل عادة كتاب السيرة الذاتية - حيث يقول: "نحو الضفة الأخرى، أو القبيلة الأخرى، أو المثوى الآخر، سمه ما شت أيها القارئ، المهم أن العبور لابد أن يتم." **(الرواية – ص. 31)** كما أنه يعلن للقارئ في نهاية الرواية عن مشروعه القادم، حيث يقول في الصفحة الأخيرة: "كل ذلك استعدادا لمحاكمة "اللوبي" غيابيا ... وتلك رواية لاحقة."

وفي هذه الرواية أيضا شيء من الثقافة العربية الإسلامية القديمة، حيث يتجلى ذلك في عناوين الفصول التي تستلهم كثيرا من الحكم والكلام المأثور، وكذا عناوين بعض المتون القديمة، خاصة منها الحواشي: كالفصل الذي يحمل عنوان: "من أشرك الغير في طعامه نال ما نوى"، والفصل الذي يحمل عنوان: "لما لم يفصل في الأمر صار الخوف على المفاصل"، والفصل الذي يحمل عنوان: "من قنع قاد ... ومن طمع تعبد". وتظهر هذه الثقافة العربية الإسلامية القديمة أيضا في طريقة كتابة بعض المقاطع السردية التي تشبه طريقة كتابة الهمذاني وطريقة كتابة ابن إياس: كتابة حافلة بالسجع، والجناس، والطباق، كقوله: "امتحان الطاق والطرطلاق: إما الفراق أو العناق. وإذا فشل في تحقيق أحدهما فلا عودة إلا للاحتراق، وهذا ما لا يرضاه أحد من الرفاق". **(الرواية – ص. 50)** أو كقوله: "عبر قناطر مزفتة بزفت لا هو بسائل أملس، ولا هو بطلاء أبرص، بل هو زفت مهروق عنوة فوق القنطرة المعلومة، المار منها يندم، والناظر إليها ينذب، وحتى السامع عنها يجذب. قنطرة لم تزد الوضع إلا غبنا، ولم تزرع في البعض إلا جبنا." **(الرواية – ص. 53).**

وتظهر كذلك هذه الثقافة العربية الإسلامية القديمة في الحديث عن القبلة، والصلوات الخمس، والمتون الفقهية، والشعائر والطقوس، والفتاوى، والحضور القوي للفقيه.

وإذا كان في هذه الرواية شيء من تقنيات المسرح، وشيء من الثقافة العربية الإسلامية القديمة، فإن فيها الكثير من السياسة، إنها رواية سياسية بامتياز. والصورة السياسية التي تقدمها منفتحة على كل التأويلات، وفي هذه التأويلات ما قد يورط القارئ والمؤلف في الوقت نفسه. فكل قراءة مجانبة "للصواب"، قد تجعلك تندم على الحديث في السياسة، وتجعلك تلعن السياسة والسياسيين. ومع ذلك سأجازف بتقديم مجموعة من التأويلات لا تلزمني إلا وحدي، ولا تلزم المؤلف، ولا تعبر بالضرورة عن رأيه.

- ألا يكون الحديث عن قبيلتي الطاق والطرطلاق هو حديث عن المغرب والجزائر؟ فكلما كثر الحديث عن الجيران، وعن الفتنة الموجودة عند الجيران، وعن سأمهم من سماع أن الإصلاحات ستطال مرافقهم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية - غير أنهم لم يعاينوا أية إصلاحات فثاروا وهاجوا - إلا وآمنتُ بأن الأمر يتعلق بهذا الخلاف الموجود بين المغرب والجزائر.

- ألا يكون الحديث عن قبيلتي الطاق والطرطلاق هو حديث عن "الكتلة" و"الوفاق"، وعن اليمين واليسار؟ عن الذين تمتعوا بخيرات هذا الوطن واستنزفوا ثرواته دون أن يقدموا له أي شيء، وعن الذين كثيرا ما وعدونا بالإصلاح وبتغيير الأمور، فلما استتب لهم الأمر، لم يصلحوا شيئا، ولم يغيروا شيئا، بل دعوا إلى إقبار ملفات الفساد وطي صفحة الماضي.

- ألا يكون الحديث عن قبيلتي الطاق والطرطلاق حديثا عن أغنياء وفقراء المغرب؟ عن أولئك الذين يموتون بالتخمة وأولئك الذين يموتون بالجوع ... عن أولئك الذين يتمتعون بحرارة قصورهم، وأولئك الذين يموتون ببرد دور الصفيح ... دور يدفنون فيها أحياء قبل أن يدفنوا في قبورهم أمواتا.

- ألا يكون الحديث عن قبيلتي الطاق والطرطلاق هو حديث عن المغرب وما عرفه من تضييق للحريات، واعتقالات، واختطافات، ومن وزراء بدون حقائب، ووزير أمسك بكل الدواليب، ومن

تفريخ للأحزاب والألوان، ومن وعود بغد أفضل اعتمادا على ثروات وهمية، ومن لوبيات شكلت جيوبا لمقاومة التغيير؟

- وأخيرا ألا يكون الحديث عن قبيلتي الطاق والطرطلاق هو حديث أديب وصحفي "مغربي" حتى النخاع، أحب المغاربة وفقراءهم، وهمومهم وأحلامهم وإحباطاتهم، فكتب عن كل ذلك؟ كتب عن أحلام المغاربة في "موزار في الكنيسة"، وكتب عن فقر المغاربة وإحباطاتهم في "عام الفول"، وكتب عن ارتباطهم بثقافتهم الشعبية وأصالتهم في "عسالة"، وكتب عن أمجادهم ولحظات إشراقهم في "كتاب المغاربة"، وها هو اليوم يكتب عن سياستهم في هذه الرواية.

لعن الله الحديث في السياسة وعن السياسة.

يذكرني استلهام المهدي الودغيري لاسم القبيلتين "الطاق والطرطلاق" بقول مأثور عند المغاربة: "الطاق والطرطلاق والكبش المشوي على الأوراق". ألا يكون هذا "الكبش المشوي على الأوراق" هو هذا الوطن؟

إن المهدي الودغيري وهو يكتب هذه الرواية، يؤكد أنه يمتلك ناصية اللغة الدارجة عندما يكتب الزجل والرباعيات، ويمتلك ناصية الفصحى، عندما يكتب القصة القصيرة والرواية. ويؤكد أن المقالة الصحفية، والقصيدة الزجلية، والقصة القصيرة، والرواية، يمكنها جميعا أن تحمل البعد الجمالي والبعد الإنساني. يمكنها أن تحمل الهم الثقافي والهم السياسي. وأن الكتابة إحساس بالكون، وبالآخر، وبالذات، وبقيم الخير والحب والجمال، مهما تنوعت أشكالها، وتعددت أسماؤها، واختلفت أجناسها.

الهامش

1- المهدي الودغيري: المارد – رواية – دار القرويين – الدار البيضاء – 2001.

2- أبو الحسن علي بن أحمد الواحدي النيسابوري: الوسيط في تفسير القرآن المجيد – دار الكتب العلمية – بيروت – الجزء الأول – ص. 213.

الفصل التاسع :كتاب مسرحيون مغاربة يبحثون عن الهوية ويستلهمون التراث

I - المسرح المغربي والبحث عن الهوية :

إن محاولة جعل المسرح المغربي يتسم بهوية محلية كانت أو إقليمية أو عربية، جعلت المسرحيين المغاربة والمهتمين بهذا الحقل يسلكون بعض السبل التي ستؤدي في رأيهم إلى تحقيق هذه الهوية، وهذا التأسيس والتأصيل المنشودين. ومن بين هذه السبل:

1- كتابة تاريخ المسرح المغربي:

قام مجموعة من الباحثين والدارسين بالتأريخ للمسرح المغربي، ومن بين الدراسات التي اهتمت بهذا الجانب: "الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي" لمحمد الصادق عفيفي، و"أبحاث في المسرح المغربي" للدكتور حسن المنيعي، و"المسرح المغربي" لمحمد أديب السلاوي، و"من قضايا المسرح المغربي" للدكتور عبد الرحمان بن زيدان، و"نظرات في القصة والمسرحية في الأدب المغربي" لحسن السائح، و"بنية التأليف في المسرح المغربي من البداية إلى الثمانينات" للدكتور محمد الكغاط، و"المسرح المغربي بحث في الأصول السوسيو- ثقافية" لحسن البحراوي.

وقد التزمت بعض هذه الدراسات بالحقيقة التاريخية وأقرت بأن المغرب لم يعرف المسرح إلا سنة 1923 مع بداية زيارات الفرق المسرحية المشرقية، في حين ذهبت دراسات أخرى إلى اعتبار أن المسرح المغربي قديم قدم "سلطان الطلبة"، و"البساط"، و"سيدي الكتفي"، و"بوجلود"، و"الحلقة". وبذلك فهو مسرح عتيق ذو هوية متميزة متحررة من ضوابط وقواعد المسرح الغربي. وهكذا سقط هؤلاء فيما سقط فيه بعض الباحثين العرب مثل علي الراعي، وعلي عقلة عرسان، وأحمد شمس الدين الحجاجي، ممن هالهم غياب المسرح عن الثقافة والحضارة العربيتين، فصاروا يأتون بأي شيء وبكل شيء، ويدعون أنه مسرح انطلاقا مما كان يجري في أسواق عكاظ والمربد، مرورا بالكرج والسماجة، ومواكب الخلفاء، وانتهاء بخيال الظل والكراكوز.

ثم هناك فئة ثالثة تقول بأن كل هذه الظواهر هي "أشكال ما قبل مسرحية" في التراث المغربي. وأنا شخصيا أتحفظ في تسميتها بأشكال ما قبل مسرحية، وأفضل أن أسميها "أشكالا فرجوية"، يمكن أن يستفيد منها المسرح المغربي وأن تشكل جزءا من هويته، لأنها لو كانت فعلا أشكالا ما قبل مسرحية لأدت إلى ظهور مسرح مغربي قبل زيارة الفرق المشرقية.

2- العودة إلى التراث المغربي والعربي:

إن قضية تأصيل خطاب مسرحي عربي، جعلت مجموعة من المسرحيين المغاربة يعتمدون على التراث المغربي - أحيانا - والعربي - أحيانا أخرى - كأحد الأسس الرئيسية لتحقيق هوية مسرحية مغربية عربية. وما من شك في أن العودة إلى التراث تحقق – ضمن ما تحققه – بعدا جماليا، حيث إن توظيف شخصيات ومواقف تراثية، واللجوء إلى الرمز والأسطورة والحكاية الخرافية، يحقق نوعا من التواصل الفني الذي يتجاوز الطرح المباشر للقضايا، كما أن التراث شكل بالنسبة إلى عدد من المسرحيين المغاربة وقاية تحميهم وتحمي الإنسان المغربي والعربي من الغزو الغربي، وتحقق لهم النهضة المسرحية المتوخاة، وذلك عن طريق البحث عن صيغ مسرحية قومية أصيلة في هذا التراث، تكون بديلا عن الصيغ الغربية.

ولا شك أن العودة إلى التراث المغربي كان لها أثر كبير على الجمهور المغربي، الذي يتجاوب مع كل العناصر الشعبية لكونها تتلاءم مع نبضاته القومية، ومع شخصيته المحبة لكل ما هو أصيل في حياتنا اليومية. ولعل من أبرز الأسباب التي دفعت الدراميين المغاربة إلى العودة إلى التراث:

أ- ارتباط المسرح بالتاريخ في نظر بعض الكتاب.

ب- رغبة بعضهم في إبهار الجمهور وإثارة إعجابه.

ج- عدم التحرر من عقدة الرقابة سواء قبل الاستقلال أو بعده.

ولقد اختلفت نظرة المبدعين المغاربة إلى التراث، واختلف تعاملهم معه باختلاف اتجاهاتهم الفنية والقضايا التي يتطرقون إليها. ولابد من الإشارة إلى أنه ليست هناك طريقة جاهزة للتعامل مع التراث، فالموضوع المطروح هو الذي يفرض نوعية هذا التعامل، إلا أنه في كل الحالات لا ينبغي أن يكون تعاملا جامدا جمود هذا التراث.

3- التنظير للمسرح المغربي من خلال البيانات:

عرف المسرح المغربي ظاهرة البيانات منذ السبعينيات، التي عرفت ظهور أول بيان مسرحي "لجماعة المسرح الاحتفالي". وأخرج "المسرح الثالث" بيانة سنة 1979، وقدم حسين الحوري بياني "مسرح المرحلة" سنتي 1982 و1985، وقدم محمد مسكين بيان مسرح "النقد والشهادة" سنة 1984، كما صدر بيان "مسرح التكامل" لمحمد خشلة وعبد الحميد داداس، وكذا بيان "الإخراج الجدلي" لعبد القادر عبابو.

ويقوم بيان "المسرح الثالث" على ثلاثة أسس، هي: المكان، والزمان، والتاريخ.

أما بالنسبة إلى "الإخراج الجدلي"، فإن بيانه يؤكد تأثر أصحابه بالمسرح العالمي ومختلف اتجاهاته ومدارسه، حيث استفادوا من تجربة بريشت، وستانسلافسكي، وبيتربروك، وآرتو، وغيرها من التجارب المسرحية في الإخراج، التي فرضت نفسها على الساحة الإبداعية العالمية.

وجاء البيان الأول "لمسرح المرحلة" متضمنا لسؤال عريض أساسي هو: "ماذا نريد من المسرح وماذا يريد منا المسرح؟" وكل ما طرح في هذا البيان، جاء كخلاصة لتجربة ميدانية على مستوى الإخراج والتأليف والتمثيل. في حين تم التأكيد في البيان الثاني على أن هذا المسرح يتطرق إلى مواضيع مرتبطة بالواقع، ومنبثقة من صلب المعاناة اليومية، وأنه لا يرجع إلى التراث بقدر ما يعتمد على المعيش اليومي.

وقد حملت ورقة مسرح "النقد والشهادة" تنظيرات محمد مسكين وحددت رؤيته ومنهجه وموقفه من عملية الإبداع. ولم يكن يسعى محمد مسكين - من خلال بيانه - إلى تحقيق هدنة، وإنما إلى

خلق الاصطدام الإيجابي والمواجهة، لأن اللحظة تحتم تعرية النظام المعرفي والجمالي والإيديولوجي، الذي مازال يتحكم في المفهوم المغلوط للممارسة المسرحية.

وقد ذهبت أغلب بيانات "الاحتفالية" إلى القول بضرورة التواصل الوجداني ومشاركة الجمهور واستبعاد التعليم، لأنه يقوم بنفس الدور التبشيري الذي تضطلع به وسائل الإعلام التضليلية. وقد ذهبت هذه البيانات إلى اعتبار "المسرح الاحتفالي" مرادفا للتحرر من المكان والزمان، وتحدي الواقع، ومحاولة تجاوزه عن طريق خلق واقع فني تتواصل فيه الذات المختلفة ويموت فيه الواحد الجامد. ويمكن الخروج من هذه البيانات بمجموعة من الملاحظات هي:

أولا - وحده المسرح الهاوي اعتمد البيانات المسرحية، أما المشتغلون بالمسرح الاحترافي فلا يلجؤون إلى التنظير عادة، وبالتالي لا يحتاجون إلى بيانات تحمل آراءهم.

ثانيا - تُظهر أغلب البيانات تأثر المسرح الهاوي المغربي بالمدارس والاتجاهات المسرحية الغربية، سواء على مستوى التأليف أو على مستوى الإخراج.

ثالثا - تتحدث أغلب هذه البيانات عن التاريخ والتراث، وكأن المسرح المغربي - ومن ورائه المسرح العربي - لا يمكنهما أن يقوما إلا على التاريخ والتراث.

رابعا- أغلب هذه البيانات مشحونة بالحديث عن الآخر والصراع مع هذا الآخر، سواء كان صراعا سياسيا أو فكريا أو اجتماعيا.

خامسا - وحده المسرح الاحتفالي ظل قادرا على إصدار بيانات، أما التجارب المسرحية الأخرى فلم تستطع أن تتجاوز بيانها الأول أو الثاني في أحسن الحالات.

4- البحث عن نقد مسرحي مغربي يعمق هذه الهوية:

هناك مجموعة من المحاولات الجادة التي تعمل على تأسيس مشروع نقدي مغربي على قواعد موضوعية، إلا أن أغلبها نقد ببعد واحد من خلال تركيزه على جانب النص فقط وإغفاله للعناصر

الأخرى المكونة للعرض المسرحي، وبهذا تفقد بعض المحاولات مشروعيتها كنقد مسرحي، مما يضعنا في مواجهة مشكل الثقافة المسرحية الواجب توفرها في الناقد المسرحي.

هذا بالإضافة إلى حضور البعد الانطباعي في هذا النقد، الذي يبقى حبيس النظرة الشخصية، والذي كثيرا ما يتبلور في إطار حكم متسرع لا يرقى إلى مستوى الموقف النقدي الرصين. وأغلب النقد المسرحي المغربي هو نقد صحفي، وهذا يفرض عليه الاختزال والاختصار نظرا لطبيعة الطاقة الاستيعابية الضعيفة للجريدة اليومية أو الأسبوعية. وكثيرا ما تؤدي عملية الاختزال هاته إلى تفكك المحاولة النقدية واختلالها.

وقد تميز النقد المسرحي المغربي - لفترات طويلة - بأنه كان نقدا إيديولوجيا يعطي الأهمية القصوى للمضمون الإيديولوجي، ويغفل باقي العناصر الجمالية والفكرية المكونة للعملية الإبداعية. وقد عكست هذه السمة تخلف الفهم النقدي وتحركه في إطار ضيق.

5- محاولة إيجاد كتابة مسرحية مغربية جديدة:

لقد أحس الكتاب المسرحيون المغاربة، منذ السبعينيات، بالحاجة إلى وجود كتابة مسرحية مغربية، لها هويتها التي تشبه هوية الإنسان المغربي في المكان المغربي والزمان المغربي. وقد تميزت الكتابة المسرحية المغربية، منذ السبعينيات، ببعض الخصائص التي جعلت منها كتابة جديدة. فقد بدأت تتوجه إلى جمهور مكون من الشباب الجامعي، الذي يبحث عن مسرح يعكس قضاياه واهتماماته، ويحاول الإجابة عن الأسئلة التي تؤرقه. أسئلة حملت في ثناياها مرارة هزيمة حزيران 1967 كما حملت، في الوقت نفسه، بوادر موقف الرفض الغاضب. وقد تأثرت الكتابة المسرحية المغربية بكل ما كان يطرأ على المسرح الغربي من تحولات وتوترات. فكلما ظهرت مفاهيم وتجارب جديدة في الغرب، إلا ووجدت لها صدى في الكتابة المسرحية المغربية. هذه الكتابة التي كانت صعبة وشاقة، حيث تتعب القارئ والمشاهد وتذكره بقضاياه وهمومه عوض أن تسليه، فتستفزه أحيانا وتحرضه أحيانا أخرى. وهي كتابة تجريبية، حيث تحولت التجارب المسرحية إلى مختبرات تجرب فيها الكتابة النصية والكتابة السينوغرافية، كما سعت هذه الكتابة

إلى التخلص من النماذج الجاهزة والقوالب القائمة، فسعت إلى إيجاد نموذج جديد يحاول أن يؤصل نفسه، ويبحث عن هويته من خلال انفتاحه على الآخر، كما يحاول أن يكون متعدد الأبعاد والمستويات مختلف الاهتمامات والتوجهات.

إن ما يميز المسرح المغربي هو أنه وهو يحاول أن يبحث عن هويته ويؤسس ويؤصل، يظهر تأثره بالمسرح الغربي. فمن خلال محاولة البحث عن هوية التأليف المسرحي، نجد مجموعة من الدراميين المغاربة متأثرين بيونسكو، وبيكت، وجان جوني، وآرابال، وغارسيا لوركا. ومن خلال محاولة البحث عن هوية للإخراج المسرحي المغربي، نجد مجموعة من المخرجين المغاربة متأثرين ببريشت، وغروتوفسكي، وستانيسلافسكي، وبتير بروك. ومن خلال محاولة البحث عن هوية للنقد المسرحي المغربي، نجد مجموعة من النقاد المغاربة متأثرين بإتيان سوريو، وباتريس بافيس، وآن أوبرسفيلد، وغريماس.

لذلك فإن الهوية الحقيقية - في نظري - للمسرح المغربي ليست هي فقط العودة إلى التراث، أو الادعاء بأن المسرح المغربي قديم قدم "الأشكال الفرجوية"، أو إصدار بيانات، وإنما هي أيضا هوية المواضيع المطروحة في الأعمال المسرحية، وهوية الدور الذي يمكن أن يلعبه المسرح في مجتمعنا، وهوية المبدع المسرحي المغربي، سواء استلهم تراثا محليا أو تراثا إنسانيا، سواء تعرض لقضايا محسوسة أو لقضايا مجردة، سواء ابتكر أسلوبه أو تأثر بأسلوب غربي.

II- المسرح الهاوي المغربي واستلهام التراث :

لقد ارتبط البحث عن قالب مسرحي عربي بالعودة إلى التراث، وذلك من أجل إيجاد خصوصيات يتميز بها المسرح العربي، هذا المسرح الذي أثار أسئلة عديدة حول كيانه ووجوده. وقد انقسم الباحثون في مسألة التراث إلى قسمين: فمنهم من اعتبر استلهامه عاملا مساعدا على العثور على صيغة مسرحية عربية، ومنهم من اعتبره ضمن النسيج الذي يدخل في الكتابة المسرحية.

لقد تميزت محاولات التجديد في المغرب باستلهام التراث والبحث عن قالب مسرحي متميز، كما تميز مسرح الهواة ببحثه عن أشكال مسرحية من التراث الفني والثقافي والشعبي، وسعيه إلى توظيفها توظيفا إيحائيا، وإلى النهل من الماضي لإضاءة الحاضر.

وسأحاول أن أتعرض إلى موقف بعض الكتاب المسرحيين المغاربة من التراث: ثلاثة منهم يمثلون تجارب جماعية، وعبروا عن موقفهم من التراث وسبل تعاملهم معه من خلال البيانات، وواحد اشتغل بمفرده وعبر عن موقفه من خلال الاشتغال على الكتابة المسرحية والعرض المسرحي. هؤلاء الثلاثة هم: محمد مسكين في "مسرح النقد والشهادة"، وعبد الكريم برشيد في "الاحتفالية"، والمسكيني الصغير في "المسرح الثالث"، وأما الآخر فهو محمد الكغاط.

1- محمد مسكين ومسرح النقد والشهادة:

لقد كانت هذه التجربة مهووسة بهاجس تأسيس مسرح مغربي محض له خصوصياته ومميزاته. وكانت هذه التجربة ترمي إلى الاستفادة من التراث الموجود، وتحويله إلى صيغ فنية تساعد على تجاوز البنيات الدرامية السائدة، وتحقيق القيم الأساسية لخصوصية المسرح المغربي، والارتقاء به إلى مستوى رفيع. جاءت هذه التجربة، كباقي التجارب، باحثة عن قالب مسرحي يستوجب التمسك بالتراث والتاريخ، وتوظيفهما توظيفا متحررا من قيود التسجيل الحرفي، لأن الفن المسرحي ينبغي أن يقوم على الرمز والإيحاء لا على التعيين، حتى تتحقق فيه الحقيقة وتصبح أوسع وأرحب من الحقيقة التي يمثلها الواقع.

ولقد كان لجوء محمد مسكين إلى التراث للإضفاء على العمل المسرحي طاقة حركية تثير اهتمام المتلقي، ما دامت الأساطير تخول التأويل الحي وتفتح آفاق عريضة أمام خيال الجمهور، فيصبح بذلك الممثل مصدر قوة وإبداع، والجمهور مركز الثقل في القضايا المعالجة. ويجب أن يكون التعامل مع التراث - عند محمد مسكين - من "منظور نقدي وكتجربة إنسانية، تختزن عددا لا متناهيا من الدلالات الحضارية والإنسانية وشهادات إنسانية، وذلك عن طريق التعرية وتمزيق الستائر." (1)

وبذلك تعامل محمد مسكين مع التراث المغربي العربي الإسلامي، تعاملا يقوم على قراءة نقدية محاولا الاستفادة من الإحاطة بتضاريس الواقع ونتوءاته، حتى لا يصبح الماضي مجرد شبح تستسلم له الكتابة المسرحية فتخضع له بدل أن يخضع لها. فالماضي "لا يرتقي إلى الوضوح الكافي إلا من خلال أضواء الحاضر." [2] وعلى هذا الأساس، فالحوار مع التراث عليه أن يتأسس على مبدأ الاستكشاف والتعرية، كما أنه على الكتابة المسرحية أن تعيد قراءة ثم كتابة معطيات التراث / "الماضي"، وتطويعه للواقع / "الحاضر"، حتى يتحقق لها التعبير عن هذا الواقع. والتعبير عن هذا الواقع لابد أن يكون بطريقة رمزية لا بصيغة تقريرية مباشرة، والتي يعتبرها محمد مسكين كتابة عاقر، عاجزة عن تحقيق التحول المرغوب فيه. لذلك يرى أن النص المسرحي العربي القائم على التراث عاجز عن تجاوز لحظته، لأنه "ليس نص النفي... لكنه نص الإثبات يعري الوجود ويهادنه."

2- عبد الكريم برشيد والاحتفالية:

يرى عبد الكريم برشيد أن البحث "يضع التراث داخل موضعه الصحيح، أي داخل التاريخ الذي هو التغيير بالأساس، من هنا فإن الارتباط بالتراث هو في حقيقته ارتباط جدلي بالذات المغيرة والمتغيرة، وذلك في إطار عالم لا يكف عن التغيير والتحول، إنه ارتباط بذاتنا نحن، الآن، هنا." [3]

ويقول عبد الكريم برشيد عن نفسه: "إني أحاكي الواقع بحثا عن روحه وجوهره، إني أتمثل الواقع من أجل أن أتجاوزه، وبذلك أكون متحركا، إذا كان الواقع ساكنا، وأكون حقيقيا إذا كان مزيفا. إن الكتابة في حقيقتها كشف دائم للأشياء، كشف عن المدهش والمرعب والحقيقي في هذا الواقع المقنع بآلاف الأقنعة." [4]

إن برشيد لا يدعو إلى التعامل مع التراث واستحضاره، لأنه موجود في ذواتنا وأنفسنا، فالتعامل لا يتم إلا مع شيء مستقل عنا: "فالتراث إذن ليس هو الكتب الصفراء، وإنما هو نحن، إنه اللغة والفكر والعقلية والروح والتاريخ أيضا."[5] أي أن الماضي لا يمضي، والحاضر لا يحضر إلا

ليمضي، والمستقبل ماض بالقوة. فحضور الماضي رهين بحضورنا، لأنه موجود في ذواتنا ومن خلالنا: إنه "نحن" في امتدادنا إلى الخلف. لذلك يقول برشيد "إن التراث فعلا له وجود في كل مسرحي، وقبل هذا وذاك له وجود في حياتي. إنه أحد المكونات الأساسية لشخصيتي المغربية العربية الإسلامية، وهل يعقل أن أتخلى عن هذه الشخصية أو أقفز عليها؟ شيء غير ممكن أبدا." (6)

فالتراث إذن وسيلة وليس غاية، باعتباره ذاكرة الشعب ووجدانه، لذا وجب التعامل معه بتحديد موقف منه، وهذا يتجلى في جل تجارب برشيد المسرحية التي يحاول من خلالها أن يجعل من التراث منطلقا لتناول قضايا حيوية، وطنية وقومية وإنسانية. فتعامله مع التراث كان وسيلة لربط الماضي بالحاضر، قصد تعرية بعض الحقائق التي تخص علاقة الشرق بالغرب. لذلك فعلاقتنا بالتراث "ينبغي أن تبنى على أسس جديدة، إذ يجب أن نملكه بدل أن يملكنا، وأن نوجهه نحو المستقبل بدل أن يجذبنا نحو الماضي، وأن نجعله شاملا عوض أن يكون إقليميا، وأن نميز فيه بين ما هو عرضي وما هو جوهري." (7)

فبرشيد لا يستحضر أرواح الموتى ولا الزمن الذي كان، إذ لا يهمه استحضار الشخصيات التراثية بقدر ما يهمه التعامل معها، بإضفاء روح العصر عليها قصد التعبير عن قضايا عصرية وآنية من خلال توظيفه للتراث. فالاحتفالية إذن تدعو إلى معانقة قضايا الناس، فتلجأ في ذلك إلى قنوات قصد تحقيق اللقاء الحي والحيوي بين الفن والملتقي، ويأتي على رأس هذه القنوات توظيف التراث الشعبي من خلال مخاطبة الجمهور عبر هذه الذاكرة. وقراءة التراث من هذا المنظور، تعني القيام بتحليل تفصيلي للمقومات التي يعكسها باعتباره نتاجا لعقلية ما زالت مستمرة في الحاضر، إذ يصير موضوعا للتأمل قصد تغييره. فالارتباط بالتراث - عند الاحتفاليين - كان عامل تفجير لما في التعدد واللاشعور من عوالم. إنه التعبير عما في ذاكرة الشعب، وتقديمه في هذا التجمع عن طريق الاحتفال بشكل فني يعري الواقع، ويعري الذات، فيصبح بذلك تعبيرا جماعيا عن الحس الجماعي.

3- المسكيني الصغير والمسرح الثالث:

يرى المسكيني الصغير أنه عندما نستحضر فكرة الموضوع الدرامي من "التراث"، كيفما كان هذا التراث - أي كيفما كانت مرجعيته الوطنية أو القومية أو الإنسانية - فإننا نخضعها إلى واقع المكان، ويبقى الزمان زمانا معيارا متحركا للمقارنة بين فكرة الموضوع وبين الواقع المعيش. وهكذا يجب أن يرتبط التراث - حسب المسكيني - بالمتفرج وبطموحاته وبحريته وثورته على القديم السلبي، أي أن الجديد هو القديم في إطار حركة مسرحية تاريخية تنفعل وتتفاعل مع الكائن الإنساني، وهذا يتطلب منا بطبيعة الحال الفهم الجيد لفكرة الموضوع التي يكون مصدرها التراث. فالتاريخ يعيد نفسه، والعبرة جسر الماضي نحو الحاضر.

فالتعامل مع التراث - بالنسبة إلى المسكيني - وسيلة للخلق انطلاقا من أن هذا التراث ليس جامدا ولا مطلقا ولا خارج الزمان والمكان. إن العودة إلى التراث تعني محاولة عرض الماضي مع تبيان مدى ارتباطه بالحاضر، وذلك قصد الإشارة إلى المستقبل. كل ذلك في إطار واقعية انتقادية مسلحة بالتحليل الاجتماعي، لتعرية ترابط الأسباب المولدة لكل ظاهرة وما تنطوي عليه من نتائج.

ويتحدث المسكيني الصغير عن ثلاثة عناصر أساسية، بالنسبة إليه وإلى "المسرح الثالث"، مرتبطة بالتراث. هذه العناصر هي:

أ- المكان: وهو بالنسبة إليه "مكان عربي إسلامي إفريقي عالمي". فالمكان شرط مواجهة العدو، أيا كان استعماريا أو فكريا أو سياسيا أو اقتصاديا.

ب- الزمان: "مقياس لمعرفة موقف المسرح المغربي والعربي من وجود الآخرين."

ج- التاريخ: وهو بالنسبة إليه "التاريخ الحاضر، لكن على أساس التحدي القائم في إطار قناعات جماهيرية، وليس التاريخ من أجل التاريخ."

ويذهب المسكيني إلى أنه إذا كان المسرح يستلهم التراث من خلال مواضيعه وشخصياته، فإنه أثناء توظيفه داخل النص المسرحي، يجب أن نتجاوز اللحظة اللا تاريخية لننخرط في اللحظة الآتية والمستقبلية. وبذلك ينادي المسكيني بأن نكسب المضمون التراثي روحا جديدة، تنسجم مع روح العصر وتستجيب لمتطلباته، من خلال طرح أو إضافة مضامين وأفكار ومفاهيم جديدة، مستمدة من واقعنا ومن حياتنا ومن موضوعات الزمن الذي نعيش فيه.

4- محمد الكغاط بين اشتغال النص والعرض:

يرى محمد الكغاط أن العودة إلى التراث ينبغي أن تكون أولا من أجل البحث عن قالب مسرحي عربي، حيث يقول: "كنت أحاول أن أكتب نصا متميزا لكن وعيي بالبحث عن قالب مسرحي عربي كان محدودا جدا. ويمكن أن أقول بأن تجربتي كانت تسير في نفس الخط الذي سارت فيه محاولات أخرى كانت تتلمس الطريق نحو نص مغاير، ومع بداية الثمانينات صرت أبحث عن مشروع العرض المسرحي." (8)

يرى محمد الكغاط في العودة إلى التراث جسرا يصل القديم بالجديد، والشرق بالغرب، ويمكن أن يمدنا بقالب مسرحي متميز يبهر الجمهور. فعندما نمثل "الحلايقي" على خشبة إيطالية، مثلا، فإننا نحقق تواصل الممثل بالجمهور، ونحقق تواصل الشرق بالغرب. غير أن هذا لا يعني أن الكغاط يقدس التراث، ولكنه بالمقابل لا يرفضه إذا كان سيساعد على بلورة الفكرة وتقريبها من الجمهور. يقول: "اختلفت نظرة المبدعين إلى التراث باختلاف اتجاهاتهم الفنية والقضايا التي يتطرقون إليها، أما أنا فإن نظرتي إليه نظرة محايدة، واعتبر أنه لا يمكن الرجوع إليه إلا في الضرورة." (9)

وبالنسبة إلى كيفية التعامل مع الموروث، فإن الكغاط يرى "أنه عندما نعود إلى التراث ينبغي أن نضيف إليه قبسا من نور العصر، ونجعله معبرا عن راهننا بطريقة فنية تجعله مقبولا مستساغا. على المؤلف ألا يترك للتراث فرصة لأن يحتويه ويمارس عليه سلطته، بل على العكس من ذلك، عليه ألا يستدعيه إلا حين تدعوه الضرورة إلى ذلك." (10) فهو لا يؤمن بفعالية التراث في كل

جوانبه، لأنه لا يرى التراث عظيما في كل أبعاده، وهذا ما يدفعه إلى أن يتعامل معه تعامل الناقد، فلا يأخذ منه إلا ما هو جوهري وثابت وجميل. ذلك أن النص كما يقول: "بعض المسرح، وليس كل المسرح، وعلينا ونحن نعود إلى أصولنا المسرحية أن نعود إلى كل وسائل التعبير، وأن نأخذ ما هو جميل كجمالية البدائية في اللغة البدائية، لنصوغ قالبا مسرحيا يكون وسيلة من وسائل التواصل." [11]

وهكذا تكمن قيمة التراث، بالنسبة إلى محمد الكغاط، فيما يضيفه إلى الحاضر من عناصر جمالية تخدم هذا الحاضر، فالراهن هو الذي يستدعي التراث وليس العكس.

ويمكن الخروج في نهاية هذه الدراسة بالملاحظات الآتية:

1- من هؤلاء الهواة من اكتفى بالعودة إلى التراث العربي الإسلامي، كالمسكيني الصغير ومحمد مسكين، ومنهم من استلهم - إضافة إلى التراث العربي الإسلامي - تراثا إنسانيا كما فعل عبد الكريم برشيد في مسرحية "فاوست والأميرة الصلعاء"، وكما فعل محمد الكغاط في مسرحية "أساطير معاصرة" أو مسرحية "برومثيوس 91".

2- على الرغم من أن بعض الكتاب المسرحيين الهواة استلهموا بعض الأسماء والأحداث العربية التي تحيل على التراث العربي، إلا أنهم في غالب الأحيان لا يناقشون قضايا عربية أو مغربية، وإنما يعالجون قضايا إنسانية عامة.

3- في عودتهم إلى التراث، خاصة الحكائي منه، لا يضبط مجموعة من الكتاب المسرحيين الهواة الفروق الموجودة بين مجموعة من المصطلحات والمفاهيم، فتختلط لديهم الأسطورة بالحكاية الشعبية، وتلتبس السيرة بالملحمة، وتصبح الخرافة أسطورة. ولا شك أن ذلك يؤثر سلبا على التصوير العام للمصدر التراثي وطريقة التعامل معه.

4- إن استلهام التراث الإنساني، بصفة عامة، أعطى للكتاب المسرحيين الهواة فرصا للإبداع والتأويل وإعادة القراءة، أكبر مما أعطاها لهم استلهام التراث المغربي أو العربي خاصة، لأن

أولئك الذين استلهموا التراث الإنساني (أساطير، ملاحم، خرافات) استلهموا تراثا سبقهم إليه كتاب مسرحيون عالميون، فاستفادوا منهم، وحاولوا أحيانا تقليدهم، وأحيانا أخرى تجاوزهم.

5- لقد ركز بعض الكتاب المسرحيين الهواة - وهم يستلهمون التراث - على تمرير الخطاب، ونسوا أو تناسوا أن الفنان لا يسعى فقط إلى تمرير الخطاب، وهو يبدع، وإنما هدفه الأول أصلا أن يبدع.

وهكذا يبقى استلهام الهواة للتراث من أهم سمات المسرح الهاوي المغربي، ويبقى تجاوب الجمهور المغربي مع هذا التراث من أهم سمات هذا الجمهور، لأن هذا التراث يتلاءم مع نبضاته القومية ومع كل ما هو أصيل في حياته المغربية.

الهوامش

1- حسن المنيعي: هنا المسرح العربي ... هنا بعض تجلياته - منشورات السفير - مكناس - 1990- ص: 101.

2- محمد مسكين: الكتابة المسرحية في الذاكرة والخيال، مجلة التأسيس - السنة 1 - العدد 1987/1 - ص: 53.

3- عبد الكريم برشيد: مقدمة أسئلة المسرح المغربي - عبد الرحمان بن زيدان - دار الثقافة – الدار البيضاء - 1987- ص. 33.

4- عبد الكريم برشيد: عن مصادر الإبداع ... أتكلم - مجلة المسرح، عدد 46 - سنة 1992 - ص: 75.

5- عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي - دار الثقافة - سلسلة الدراسات النقدية 3 - ص: 182.

6- عبد الكريم برشيد: عن مصادر الإبداع ...أتكلم – ص:76.

7- عبد الكريم برشيد: نقلا عن محمد الكغاط - بنية التأليف المسرحي بالمغرب - دار الثقافة - الدار البيضاء - 1986- ص: 296.

8- من حوار أجري معه بمدينة فاس – 1993.

9- المرجع نفسه.

10- المرجع نفسه

11- محمد الكغاط: بشار الخير - منشورات كلية الآداب ظهر المهراز - فاس- 1993 - ص: 59.

الفصل العاشر: ما بعد الحداثة في المسرح المغربي

I- أسئلة أولية :

1- ونحن نتحدث عن تجارب مسرحية جديدة عادة ما نجمع بين ما بعد الحداثة وما بعد الدراما كأن الأمر يتعلق بمترادفين، غير أن ما بعد الحداثة تهم العروض عموما، وما بعد الدراما تهم النصوص على الخصوص .

2- هل ظهرت في المجتمع المغربي نفس الشروط السياسية والفلسفية والاجتماعية والتكنولوجية التي أدت إلى ظهور ما بعد الحداثة في المجتمعات الغربية حتى نتحدث عن ما بعد الحداثة في مجتمعنا ومسرحنا؟

3- هل استوعب مسرحيونا فلسفة ما بعد الحداثة حتى يستطيعوا نقلها إلى المسرح، علما أن المسرحيين الغربيين أنفسهم لم يستوعبوا هذه الفلسفة وظلت تنظيرات ليوتار وفوكو ودريدا وغيرهم في واد والمسرح في واد آخر؟

4- هل أنتج مسرحنا المغربي حداثة حتى نمر إلى مرحلة ما بعد الحداثة؟ علما أننا لا زلنا نعاني من غياب البنيات التحتية وغياب التكوين المسرحي الأكاديمي .

5- هل يعلم المسرحيون المغاربة الذين يتوجهون إلى ما بعد الحداثة أن هذا التوجه بدأ طريقه نحو الانقراض في المسرح الغربي؟ فلماذا نبدأ دائما من حيث انتهى الآخرون؟

II- منطلقات :

تنطلق ما بعد الحداثة من صيغ تقريرية يتجلى أهمها في: موت المؤلف، وموت نص المؤلف، واندثار النص الدرامي وتشظيه، ونزيف المعنى الناتج عن النصوص، وغياب أغلب عناصر النص مثل: الخطاب والتواصل والحكاية، وتدمير الموضوع...

إن مثل هذه الصيغ التقريرية الصادرة عن ما بعد الحداثة، والمتعلقة بموت المؤلف وموت نصه وموت معنى النص، تدفع المرء إلى طرح التساؤلات التالية:

1- ما الذي خلّد سوفوكل، وأرستوفان، وسينيك، وموليير، وراسين، وشكسبير، وجوته، ولوركا، وتشيكوف، وجيرودو، وآنوي، ويونسكو، وغيرهم كثير؟ هل هي نصوصهم وما تحمله من شعرية وعمق ووجدان وفكر إنسانيين، أم عروض هذه النصوص مهما تنوعت هذه العروض ضمن تجارب كلاسيكية أو حداثية أو ما بعد حداثية؟

2- ما الذي خلّد أوديب، وأنتيجون، وفيدر، ودون جوان، وآرلوكان، وهاملت، وعطيل، وماكبث، وفاوست، وفلاديمير، وايستراجون، وغيرهم كثير؟ أهو ما تحمله هذه الشخصيات من بعد إنساني وما ترسمه من قيم وأفكار ومزاج داخل النصوص، أم هم الممثلون الذين أدووا هذه الأدوار في عروض كلاسيكية أو حداثية أو ما بعد حداثية؟

3- كم مخرجا وممثلا، عبر العصور، أرادوا أن ينجزوا نصا واحدا لسوفوكل أو لموليير أو لشكسبير أو لغيرهم؟ ونسينا هؤلاء المخرجين والممثلين الكلاسيكيين أو الحداثيين أو ما بعد الحداثيين أو بعضهم، ولم ننس نص سوفوكل أو موليير أو شكسبير أو غيرهم.

4- استطاع عدد هائل من المؤلفين الدراميين - عبر تاريخ المسرح الطويل - أن يكونوا كذلك، وفي الوقت نفسه، مخرجين وممثلين، لكن كم مخرجا أو ممثلا حداثيا أو ما بعد حداثيا استطاع أن يكون في الوقت نفسه مؤلفا؟

5- كم مخرجا يتمنى لو يستطيع أن يكتب نصا دراميا، لأن الآخرين لم يكتبوا ما كان يتمناه، ولم يكتبوا ما يتوافق مع رؤيته للعالم وللإبداع وللعرض؟ وحين لا يستطيع المخرج كتابة هذا النص، "يعبث" بنصوص الآخرين. ألا يعبث مخرجو ما بعد الحداثة بنصوص الآخرين؟ فلماذا لا يكتبون نصوصهم الخاصة التي تستجيب لرؤيتهم؟

لا أريد أن يفهم من إثارتي لهذه التساؤلات أنني أعلي من قيمة النص المسرحي وحده وأقلل من قيمة العرض، داخل أية تجربة مسرحية حتى ولو كانت ما بعد حداثية، بل أريد أن نؤمن بأن النص ليس ذريعة، وبأن "قراءة جيدة أحسن من عرض رديء"، وبأن "العرض الذي لا يؤثر على روحي، عرض لا جدوى منه."

III- مداخل نظرية :

أ- إن ما بعد الحداثة تحقيب زمني، أي أنها الفترة التي جاءت بعد الحداثة، ومعنى ذلك أن الحديث عن ما بعد الحداثة يقتضي حديثا عن الحداثة وفهما لها، تماما كما أن الحديث عن الحداثة يقتضي حديثا عن الكلاسيكية وفهما لها. فكل نظرية جديدة في المسرح - أو في غيره - تقوم باستيعاب الماضي أولا وتحاول تجاوزه ثانيا. وبذلك أحببنا أم كرهنا ففي ما بعد الحداثة شيء من الكلاسيكية وشيء من الحداثة .

2- يقول كتاب ما بعد الحداثة إن كتابتهم المسرحية لم تعد شبيهة بالحدث اليومي للشخصيات، غير أن هذا الأمر ليس ما بعد حداثيا، وإنما هو موجود - كما يؤكد ذلك Peter Szondi[2] - منذ بداية "الدراما الحديثة"، أي من حوالي 1881 إلى حدود 1951 حيث تم التخلي عن التواصل في التبادل الحواري، كما أن هذا الأمر ظهر كذلك في مونطاجات بيراندللو، وفي المسرح الملحمي، وفي مسرح العبث.

---

[2] Peter Szondi : La théorie du drame moderne, traduction de Sibylle Muller, éd. Circé, 2006. – p : 67

3- يبدو أن ما بعد الحداثة سعت إلى التميز عن مسرح العبث عن طريق الاهتمام ليس بالملفوظ وإنما بطريقة تلفظه، وبذلك لم يعد الكلام في ما بعد الحداثة - مع Bernard Marie Koltès و Michel Vinaver و Heiner Müller وغيرهم - موجها إلى شخصية ما، وإنما إلى مجموعة يشكلها الجمهور وباقي الشخصيات دون انتظار رد بالضرورة، لأن هذا الكلام لا يسعى إلى أن يؤدي إلى حدث ولا ينتظر تواصلا. وهذا الأمر - الذي يعتقد أنه من ابتكار ما بعد الحداثة -هو في حقيقة الأمر جوهر نشأة المسرح، إذ أن المسرح لم ينشأ على الحوارية، فمفهوم الحوارية متأخر في تاريخ المسرح، وإنما نشأ المسرح على كلام فردي موجه إلى الذين اجتمعوا لسماعه، دون انتظار رد منهم بالضرورة.[3]

4- لم يعد المسرح ما بعد الحداثي يرغب في القراءة الإيديولوجية للنص أو للعالم، متخليا عن سلسلة الحلول المتعلقة بالنص والمعنى, كم أنه لا يقدم نفسه كنص أو عرض يمكن تأويلهما, وإنما كممارسة تضم – ضمن ما تضمه – نصا لسانيا, قائما على أسئلة واشتغال على الشفرات وليس على تتابع للأحداث. والرغبة في الابتعاد عن التأويل التي يعتقد ما بعد الحداثيون أنها من ابتكارهم, ليست أمرا جديدا في المسرح, فكما يرى Peter Brook فإن نصا شكسبيريا مثلا منفتح على تأويلات لا نهاية لها، وإذا كانت التأويلات لا متناهية فمن الأفضل تغييبها نهائيا.[4] وبذلك فلانهائية التأويلات في المسرح، كانت دائما وراء الرغبة في تغييبها، والأمر بذلك ليس خاصا بما بعد الحداثة .

5- إن الهدف من إثارة النقط السابقة هو أن المسرح ما بعد الحداثي - سواء كان واعيا أم غير واع بذلك - قد ورث من الكلاسيكية والحداثة أكثر مما يعتقد. وهو أمر لا بد أن يعيه أيضا المسرحيون المغاربة الذي يصنفون أنفسهم ما بعد حداثيين. فالإرث الكلاسيكي والحداثي موجود في هذه الممارسة ما بعد الحداثية، وبالتالي لا بد من استيعاب الكلاسيكية والحداثة قبل أن نزعم القدرة على تجاوزهما وتدميرهما. فلا يمكن أن نتجاوز أو أن ندمر شيئا لا نعرفه أصلا.

[3] Patrice Pavis : L'héritage classique du théâtre post–moderne– Fall–1988– p : 222.
[4] Ibid – p : 225

إن أنضج طريقة لتعامل ما بعد الحداثة مع الإرث الكلاسيكي هي ما يذهب إليه Antoine Vitez حين يرى أن الإخراج ما بعد الحداثي للنصوص الكلاسيكية، ليس إنكارا كليا للتقليد المسرحي، وإنما هو إعادة خلق لهذا التقليد دون الخضوع له، مع خلق مسافة بيننا وبينه. يقول Vitez عن الإخراج ما بعد الحداثي للنصوص الكلاسيكية :"يتعلق الأمر بإعادة خلق التقليد دون الخضوع لسيطرته. فعندما نعيد ابتكار التقليد، فإننا - في الوقت نفسه - نقدمه بطريقة نقدية، حيث نتلقى العرف دون أن نؤمن به.[5]

وهكذا عندما تعامل مخرجو ما بعد الحداثة مع النصوص الكلاسيكية، عملوا على خلق الفوارق بين الأحداث والقفز على بعضها، وعملوا على استبدال الكلام بالحركة أو العكس، ولجأوا إلى عدم إظهار ما يقال وإظهار ما لا يقال، وبالتالي عملوا على كتابة نص جديد هو العرض. فأصبح العرض من الصعوبة والتركيب بمكان، حيث صار على المتلقي أن يبحث عن المدلول داخل الدال الذي يقدم له، دون أن يعتمد على التتابع أو المنطق أو التبادل الكلامي أو التواصل. وبذلك تتعامل ما بعد الحداثة، التي تعتبر كممارسة مدمرة، مع التقليد المسرحي بطريقة سيميوطيقية، بمعنى أنها ممارسة تخلق متا - خطابها الخاص مع الانفتاح على لانهائية العلامة.[6]

6- تدعي الممارسة المسرحية ما بعد الحداثية أنها ترفض القواعد والنظم والأعراف بشكل عام، وتدمر الأشكال النهائية ولا تعترف بالمعنى، غير أن ما بعد الحداثيين لم ينتبهوا إلى أن كل تقويض لقواعد قائمة هو بالضرورة وضع لقواعد جديدة، وبذلك فالقواعد لا تختفي حتى في المسرح ما بعد الحداثي. فالمسرح ما بعد الحداثي عندما يستعمل مسار إنتاج المعنى في كل لحظة وفي كل مكان في الإخراج، وعندما يصبح النص والإخراج ممارسة دالة منفتحة على سلسلة من الاحتمالات التي تتناقض وتجتمع لتتفرق من جديد رافضة أي معنى كلي أو عام، وعندما ترى أن تعدد القراءات يضمنه تعدد المتلفظين - من ممثلين وموسيقى وإيقاع عام للعرض وأنظمة العلامات وغياب أو جمود تراتبية الأنظمة الركحية - فإنه في حقيقة الأمر يضع قواعد جديدة،

---

[5] Antoine Vitez : Le devoir de traduire– Théâtre public–N44– Mars–Avril–1982–p:8.
[6] Patrice Pavis : L'héritage classique du théâtre post–moderne– p : 225.

حتى وإن كانت هذه القواعد تخالف بعضا من القواعد السائدة، حتى وإن زعم ما بعد الحداثيون أنهم يرفضون القواعد.

7- يذهب أغلب المنظرين إلى أن ما بعد الحداثة قد ظهرت في سياقات سياسية وتكنولوجية وفلسفية واجتماعية غربية متأخرة، لذلك يعتبر الكثير من المنظرين أن سبعينيات القرن العشرين هي منطلق ما بعد الحداثة، رغم أن إرهاصاتها قد تعود إلى الخمسينيات من هذا القرن. غير أنه يحلو لي أن أعبث بهذا الرأي، وأن أزعم أن الحداثة وما بعد الحداثة وُجدتا في مراحل متعددة وقديمة من تاريخ المسرح. فعندما أضاف سوفوكل الممثل الثاني كان الأمر حداثيا، وعندما أضاف الممثل الثالث كان أمرا ما بعد حداثيا، بما أنه تجاوز ما كان موجودا ومكن من تعقيد الفهم والتأويل، كما مكن من الانفتاح على اشتغالات جديدة على العلامات التي وجدت. وعندما ربط سوفوكل بين الأسطورة والواقع، كان الأمر حداثيا بما أنه تجاوز الارتباط الكلي بالأسطورة الذي أصبح أمرا كلاسيكيا، لكن عندما تخلى يوريبيد عن الأسطورة نهائيا وارتبط بالواقع، صار الأمر ما بعد حداثيا، وقد قيل بأن التراجيديا ماتت بسبب مسرحيات يوريبيد. أليس موت التراجيديا بتقسيماتها وقيامها على الحكاية والحكي مظهرا من مظاهر ما بعد الحداثة؟ وعندما قدم جروتوفسكي المسرح الفقير، وقدم مايرخولد البيوميكانك، وقدم بريخث المسرح الملحمي، كان الأمر حداثيا، غير أنه عندما ظهرت تجارب مسرحية تهجر البناية المسرحية وتتخلص من قيودها ومن الفضاءات المسرحية المعتادة، صار الأمر ما بعد حداثيا. لذلك أزعم أنه لكل عصر مسرحي حداثته وما بعد حداثته.

IV- ملامح ما بعد حداثية في تجارب مسرحية مغربية :

تبدو بعض ملامح ما بعد الحداثة في مسرحية المسرحي والسينمائي المغربي فوزي بن سعيدي: "قصة حب في 12 أغنية و3 وجبات وقبلة واحدة"، حيث تبرز اللغة السينمائية بشكل واضح. ويحق لنا أن نتساءل: لو لم يكن بن سعيدي مخرجا سينمائيا أصلا أكانت اللغة السينمائية ستحضر بهذه القوة في إخراجه المسرحي؟ معنى ذلك أن تخصصه السينمائي هو الذي جعله يوظف اللغة

السينمائية باقتدار، وهو الأمر الذي ليس بإمكان باقي المخرجين المسرحيين الذين لا علاقة مباشرة لهم بالسينما. يتميز حوار المسرحية بالتشذر والتقطيع والجمع بين لغة الحديث اليومي ومقاطع شعرية وأغاني، كل ذلك من أجل وصف حالة الإنسان وما طرأ عليها من تغيير بعد وصول الإنسان إلى سطح القمر وبعد أحداث 11 سبتمبر 2001.[7] يتميز هذا العرض القائم على 12 لوحة، بتناسج الأساليب والتقنيات وتجاورها، وبإلغاء الشرط الدرامي للعرض من خلال اعتماد دراماتورجيا تشذرية، وغياب الحبكة الرابطة بين اللوحات التي لم يعد يجمع بينها إلا خيط رفيع يؤدي تواتره إلى خلخلة أفق انتظار المتفرج، وإحداث تأثيرات قوية في نفسه لحظة تلقيه للعرض. يضل فضاء الفرجة مفتوحا طيلة العرض على مرآى المتفرج. وتبدو الإكسسوارات والأشياء المسرحية ملقاة بعشوائية على خشبة المسرح، لكنها في الحقيقة تخضع لشرط الفوضى المنظمة. ولقد أدى الجمع بين الطبيعية المفرطة والحقيقة وبين اللغات، المغايرة لتلك التي ألفناها حتى في المسرح الطليعي، إلى تقويض المفاهيم التقليدية عن الشخصية وعن الدراماتورجيا.[8] فلم يعد بالإمكان الحديث عن شخصيات مسرحية بالمعنى المتداول، وإنما الحديث بالأحرى عن أجساد ألقي بها في فضاء اللعب رافضة التجاذب التقليدي بين الدال والمدلول، وبين السينمائي والرمزي، وبين الممثل والشخصية. أما الدراماتورجيا المعتمدة فحولت الخشبة إلى ورشة لاختبار الحدود الضيقة بين الأجناس الفنية وبين الأنساق الدراماتورجية المعتادة. وهكذا " ترسم المسرحية بورتيها لعالم متحول وسمه حدثان بشريان بارزان: وصول الإنسان إلى القمر، وتفجير برجي التجارة العالمية في 11 سبتمبر 2001...تتوالى المشاهد والأزواج على خلفيات تحولات العالم المجنونة، فيتداخل الذاتي بالموضوعي بحرية تركيبة خالصة...هنا يتجاور السينمائي بالمسرحي، يخرج النص من زنزانة اللغة/الحوار مجربا لغة سينمائية مجددة، مما يطرح سؤال النص اللانص، الحوار والصورة، الممثل وبياض الخشبة. كما أن هذا التجريب المسرحي عدد الأساليب، من سخرية ودراما وشعر وتوزيع بصري

[7] – خالد أمين: المسرح العربي بين الدراماتوجيا الركحية وأسئلة ما بعد الدراما – ضمن كتاب: مسرح ما بعد الدراما – أربع مقاربات – منشورات المركز الدولي للفرجة – رقم 15– طنجة – 2012 – ص: 109

[8] ص:110– المرجع نفسه

سينمائي...وقد تبدو المسرحية للمتفرج من الوهلة الأولى دون حبكة وبناء درامي أو نص مكتوب...لكنه يكتشف في النهاية فرجة مغايرة حول قصة حب كونية، تكتب تدريجيا على الخشبة."[9]

إلى جانب تجربة فوزي بن سعيدي هاته، نجد بعض ملامح ما بعد الحداثة موزعة في بعض التجارب المسرحية للمخرج بوسلهام الضعيف. وهكذا في مسرحية "رأس الحانوت"، التي أخرجها سنة 1994، يوظف الصور الشفافة Diapositifs كأداة وظيفية وجمالية في آن واحد. وبما أن البطلة كانت تشتغل في قاعة سينمائية، فقد وظف المخرج امتداد الشاشة البيضاء في غرفتها. ويوظف المخرج أيضا صورا لأجساد نسائية عارية، وكذا بورتريهات لعائلة الشخصية الرئيسية .

أما في مسرحية "حياة وحلم وشعب في تيه دائم"، فيوظف المخرج بوسلهام الضعيف مقطعا من فيلم " Pedro Almodovar تحدث معها"، (Parle avec elle) وهو مقطع أخذه ألمودوفار نفسه من كوريغرافيا Pina Baush في عملها الذي يحمل عنوان Café Muller "[10]. ويوظف المخرج أيضا مونطاجا لصور حقيقية للممثل هشام الإسماعيلي، الذي يؤدي الدور الرئيسي، بدأ من الطفولة حتى اللحظات التي يصبح فيها متطرفا. كما يوظف المخرج مقطع فيديو يصور لحظة اكتشاف الشخصية الرئيسية أنها أصبحت متطرفة، فتبدأ بإحراق ملابس التطرف فتتحول الخشبة كلها إلى شاشة نار .

أما في مسرحية "تغريبة ليون الافريقي"، فيبرز حضور الخرائط بقوة وكذا الصور الفوتوغرافية للشخصيات والمواقع، بالإضافة إلى توظيف المقاطع السينمائية. ولم تكن هذه الوسائط التي وظفها المخرج في هذه المسرحية إبهارا تقنيا، بقدر ما كانت جانبا أساسيا من العرض له علاقة وطيدة بالموضوع .

---

[9] جلال الحكماوي – جريدة الشرق الأوسط– العدد 10648–23 يناير 2008.

[10] – حسن المنيعي: المسرح العربي ما بعد الدراما – ضمن كتاب: المسرح والوسائطية – منشورات المركز الدولي للفرجة – رقم 20– طنجة – 2012– ص:22.

وهكذا يوظف بوسلهام الضعيف الصور الشفافة، والصور الفوتوغرافية، والخرائط، والأفلام السينمائية والتليفزيونية، والتسجيلات الإذاعية، مما ينتج عنه حضور قوي للوسائطية داخل العرض، وتصبح لغة الصورة مرتكزا أساسيا من مرتكزات الفرجة لديه. هذا بالإضافة إلى تذويب أدبية النص لصالح شاعرية المرئي التي تخترق الحواس.[11]

هناك تجربة مسرحية ثالثة إلى جانب التجربتين السابقتين، هي تجربة المخرج يوسف الريحاني، لكن يبدو لي أن مجال حضور بعض ملامح ما بعد الحداثة في مسرحه هو مجال التنظير سواء أكان هذا التنظير دراسة أم ما ورد في مطويتي العرضين اللذين قدمهما في هذا السياق. وهكذا تحول هذا المخرج، الذي قدم عددا من النصوص الاحتفالية ذات الطابع الكلاسيكي، إلى مخرج أو منظر يستعمل أغلب المصطلحات الواردة في مجال الحديث عن المسرح ما بعد الحداثي عموما، حيث يقول: "توخينا ونحن بصدد تكوين مختبرنا الجديد بالمعهد الوطني للفنون الجميلة بتطوان، أن نشق خط هروب من المسرح نحو فنون أخرى، حتى لا نعرض مستقبل فن الأداء الذي نمارسه للخطر: أي القطيعة التي ستحدث بينه وبين العالم المتغير/الرقمي. فلكي تغير فنون الأداء العالم لا بد لها هي نفسها أن تتغير. على فناني الأداء أن يقبلوا بأن العالم من حولهم قد مسه تحول جذري، ومن ثم فإن أداءهم لا يمكن أن يظل على ما هو عليه. هذا كان منطلقنا لمحو كلمة "مسرح" من التسمية التي اخترناها لمختبرنا. وهذا له دلالته، حيث ننفتح على التنوع والهجنة وخلق اللغات، دون أن نكترث كثيرا لوجود تراث معين. هذا بالضبط ما شكل وعينا عندما أقبلنا على إطلاق مشروع "عدوى بيكيت"، حيث أنجزنا "كرسي هزاز"...ثم أداء فني ثان بعنوان "جزء خارج 1"، وكلاهما لا نزال نقدمه إلى حد الساعة بترجمات فورية بشتى اللغات، ولا أعتقد أننا سنتوقف عن ذلك يوما."

وهكذا يمكن تسجيل الملاحظات الآتية على هذا المدخل النظري الذي قدمه يوسف الريحاني :

1- تغييب كلمة مسرح من التسمية التي اختارها لتجربته .

---

[11] محمد أمنصور: بوسلهام الضعيف: مسرح المفارقة الجمالية والصدمة الحسية – المسرح والوسائط –ص:67

2- يتحدث عن فن الأداء وليس عن المسرح .

3- تقوم تجربته على التنوع والهجنة وخلق اللغات .

4- لا يتحدث عن المسرحيين وإنما عن فناني الأداء .

5- إن هذه التجربة تشق خط هروب من المسرح إلى فنون أخرى .

6- لا يهمه إن كان الآخرون يعتبرون ما يقدمه مسرحا أو لا يعتبرونه مسرحا على الإطلاق.

وعندما نطلع على مطويتي التجربتين اللتين قدمهما الريحاني، نسجل الملاحظات الآتية:

- فهو أولا ليس مخرجا، وإنما هو "فنان بصري."
- يعوض مصطلح "رؤية رقمية" مصطلح إخراج.
- يعوض مصطلح "الأداء" مصطلح مسرحية .
- يقدم طاقم عمله في أداء "كرسي هزاز" على الشكل الآتي: رؤية تصوير وإدراة: يوسف الريحاني – أداء: فاطمة الزهراء الصغير – تجهيز ومونتاج: أمين الكطيبي – معالجة فيديو: عزيز حراقي .
- يقدم طاقم عمله في الأداء الثاني "جزء خارج1" على الشكل الآتي: نص أداء ورؤية فنية: يوسف الريحاني – تجهيز ومونتاج: أمين الكطيبي – تقنيات تفاعلية: سعيد عفيفي – التحريك: إسماعيل أولحاج – معالجة الفيديو: عزيز حراقي .

ولنا أن نتساءل ماذا بقي في هذا التقديم من التسميات التي عرفها المسرح طيلة قرون: مثل المؤلف الدرامي، والمخرج المسرحي، والممثل، والدراماتورج، والسينوغراف؟

يتابع يوسف الريحاني محاولة إظهار تجربته بمظهر ما بعد حداثي، حيث يقول وهو يتحدث عن الحدث في أداء "كرسي هزاز":"يدور الحدث – إن كان هناك أصلا من حدث – حول عجوز مكفنة في سواد وهي تمارس لعبة التأرجح على كرسي هزاز."[12]

ويقول عن الأداء الثاني "جزء خارج 1": "ليست هناك حكاية أو شخصيات، كما لا وجود لأي مكان أيضا، أما الزمان فغير محدد بالمرة."[13]

غير أن ما لا ينتبه إليه الذين يقولون بأنهم يمارسون المسرح ما بعد الحداثي - ومن بينهم يوسف الريحاني - هو أن زعمهم بأن في تجاربهم لا وجود للأحداث هو كلام لا يستقيم، إذ يكفي أن يلتقي شخص ما بشخص آخر في مكان ما وفي زمان ما - حتى ولو لم يتم تحديد هذا المكان وهذا الزمان - ليكون هناك حدث، وإن لم يكن حدثا بالشكل الكلاسيكي المتعارف عليه. كما أن عدم تحديد المكان والزمان لا يعني أبدا انتفاءهما، وإلا أين سيوجد المؤدون في غياب الزمان والمكان؟ معلقين بين السماء والأرض؟ وحتى المعلق بين السماء والأرض هو بالضرورة يوجد في مكان ما وفي زمان ما. فعدم تحديد الزمان والمكان لا يعني غيابهما .

وبما أن الذين يشتغلون في المسرح ما بعد الحداثي يقدمون تجاربهم على أنها مدمرة للقواعد والنظم والمتعارف عليه، فقد أراد يوسف الريحاني - في تنظيره - أن يظهر وجود هذا الجانب في تجربته. يقول عن تجربته في الأداء الثاني الذي يحمل عنوان (جزء خارج 1):"أردنا في هذا الأداء الفني الاحتفاء بالمؤدي، حيث أفول الجسد وانمحاؤه يصير بديلا عن مركزية انتصاب الممثل. لم نكن هنا نريد أن نركز على التشخيص التقليدي، على العكس كنا نسعى إلى محق دوره المركزي المعتاد...بترنا كل وظائف الأعضاء المتعارف عليها ومحقناها...وأدنا كل إيماءة يمكن للجسد أن يقوم بها، وتركناه جثة هامدة."[14]

---

[12] يوسف الريحاني: أنيميا الأداء أو حين يصاب التمثيل بفقر الدم – المسرح والوسائط – ص:22.
[13] يوسف الريحاني: ملخص المسرحية.
[14] يوسف الريحاني: أنيميا الأداء أو حين يصاب التمثيل بفقر الدم– ص:124.

إذن هي تجربة تقوم على المحق والبتر والأفول والإنمحاء والإدانة وغياب المعنى المنسجم، لأنه لم تعد هناك جدوى من الفهم. فماذا بقي إذن في هذه التجربة؟ يقول الريحاني: "استعضنا عن كل ذلك بالتشكيل والكرافيزم وفن الفيديو والتجهيز وتقنيات سينما التحريك Animation كأدوات بصرية فعالة."[15]

كثيرا ما يتحدث الذين يقولون باشتغالهم بمسرح ما بعد الحداثة - ومن بينهم يوسف الريحاني - عن تقنية "التجهيز Instalation " وهي تقنية من تقنيات ما بعد الحداثة. وتقوم هذه التقنية على وضع عناصر تشكيلية ومعلوماتية ومصادر صوت وموسيقى وممرات عبر السينوغرافيا، تسهل تنقل المتفرجين لوحدهم أو مع مرشدين عبر فضاء الفرجة، وللوصول إلى أماكن عرض مقاطع الفيديو أو السينما أو أجهزة الكومبيوتر أو حيث تعرض الصور الشفافة...لكن ما ينبغي التأكيد عليه هو أن تقنية "التجهيز" تقوم - فيما تقوم عليه - على غياب المؤدين، أي أنه لا وجود لمؤدين في هذا النوع من الفرجات، وإلا كنا أمام Performance وليس أمام التجهيز. وبذلك فالمسرحيون العرب الذين يقولون بأنهم يوظفون تقنية "التجهيز" في عروضهم التي يوجد فيها مؤدون، هم يتحدثون عن شيء لا يعرفونه ويخطئون الطريق إلى ما بعد الحداثة.

وهكذا نلاحظ في التجارب المغربية التي سقناها ما يلي :

1- هناك من تظهر لديه ملامح ما بعد الحداثة في التنظير أكثر مما تظهر لديه في الفرجات .

2- هناك من لا يعتمد في فرجاته إلا على اللغة السينمائية، وهذا العنصر وحده غير كاف لننعت التجربة بأنها ما بعد حداثية .

3- هناك من يوظف المقاطع السينمائية ومقاطع الفيديو والصور والخرائط في فرجاته، غير أن هذه العناصر وظفت في المسرح قبل موجة ما بعد الحداثة .

---

[15] – المرجع نفسه – ص:125

وهكذا يمكن أن نلاحظ أن ما بعد الحداثة في المسرح تنقصها الصرامة التنظيرية، ويغيب عنها المصطلح الدقيق، مما يصعب معه القول بأن ما بعد الحداثة هي مرحلة تاريخية محددة، أو هي نوع جمالي محدد. إنها بالأحرى أسلوب لعب، أو موقف إنتاج وتلقي، أو طريقة "معاصرة" لممارسة المسرح. لذلك أثناء الحديث عن ما بعد الحداثة في المسرح، لا يمكن حصر إلا بعض الملامح العامة التي ليست لها قيمة تنظيرية كبيرة، والتي تهم الإخراج أكثر من أي شيء آخر .

وهكذا فإن ما لاحظناه من ملامح ما بعد الحداثة في بعض التجارب المسرحية المغربية يجمع بين المتناقضات، ولا ينتمي إلى اتجاه محدد، ويعتمد الكولاج وتنوع التقنيات والأساليب، من دون محور أساسي أو مركزي. فتبدوا هذه الفرجات وكأنها تحاول التخلص من أي تقليد أو إرث مسرحي، كما يبدو أن المخرجين والممثلين المغاربة، الذين تحدثنا عنهم، يسعون إلى تقديم أنفسهم أكثر مما يسعون إلى تقديم شخصيات أو أحداث، كما أن فرجاتهم تفتقر إلى التراتبية بين المكونات وإلى المنطقية في الأحداث وإلى المرجعية. وهذا ما يجعلنا، أحيانا، أمام عناصر تشكل خطرا على باقي العناصر الأخرى المشكلة للفرجة.

ويحق لنا أن نتساءل، في نهاية الأمر، أليست ما بعد الحداثة في المسرح المغربي مجرد تجارب فردية قائمة على الفهم الشخصي لما بعد الحداثة، بعيدا عن استيعاب البعد الفلسفي لما بعد الحداثة الذي نظر له كل من ليوتار ودريدا، وفي غياب شروط نشأة ما بعد الحداثة في المجتمع المغربي؟ أليست ما بعد الحداثة، في مسرحنا المغربي، مجرد ترف تقني أكثر منها حاجة جمالية أو فكرية؟

الفهرس